This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

48. 1753.

Kritiſche Schriften

von

Ludwig Tieck.

Erster Band.

Kritiſche Schriften.

Zum erſtenmale geſammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

Ludwig Tieck.

Erster Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1848.

Inhalt des erſten Bandes.

Seite

Vorrede VII

I. Die Kupferſtiche nach der Shakſpeare-Galerie in London. Briefe an einen Freund. (1793) 1
(Aus der „Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften".)

II. Shakſpeare's Behandlung des Wunderbaren. (1793) 35
(Einleitung zu Tieck's Ueberſetzung des „Sturm" von Shakſpeare.)

III. Die neueſten Muſenalmanache und Taſchenbücher. (1796—1798) 75
(Aus dem „Archiv der Zeit".)

IV. Briefe über Shakſpeare. (1800) 133
(Aus dem „Poetiſchen Journal ꝛc." von Tieck.)

V. Die altdeutſchen Minnelieder. (1803) 185
(Vorrede zu „Minnelieder ꝛc." von Tieck.)

Seite

VI. Das altengliſche Theater. (1811. 1823. 1828) . 215

(Vorreden zu „Altengliſches Theater", 2 Bde., und „Vorſchule zu Shakſpeare", 1. und 2. Bd. von Tieck.)

VII. Die Anfänge des deutſchen Theaters. (1817) . . 323

(Vorrede zu „Deutſches Theater" von Tieck, 1. und 2. Theil.)

Vorrede.

Meine kritiſchen Verſuche, ſowol die meiner Jugend als meines reifern Alters waren bisher noch niemals geſammelt erſchienen. Diejenigen aus einer frühern Periode waren nicht unter meinem Namen bekannt und wurden andern Autoren zugeſchrieben. Da jeder Schriftſteller immer nur ſeine wohlwollenden Leſer im Auge haben kann, und ſich nur an dieſe wendet, ſo ſetze ich voraus, daß es den Freunden meiner Bemühungen intereſſant ſein werde, auch im Fache der Kritik meine frühern Arbeiten kennen zu lernen, um ſie vielleicht mit meinen ſpätern zu vergleichen und ſich zu überzeugen, wie ich von Jugend auf einem und demſelben Ziele zugeſtrebt habe und nie jene vielfachen und gewaltigen Umänderungen erfahren, die Andere von ſich rühmen, oder ſich über ſie beklagen wollen.

Der erſte Verſuch, über die Kupferſtiche nach Shakſpeare, wurde ſchon in Göttingen 1793 geſchrieben. Es war mir anſtößig, in allen Zeitungen dieſe Kunſtblätter ſo übertrieben gelobt zu ſehen; mein Lehrer Fiorillo, bei dem ich Vorleſungen (privatissime) über Malerei gehört hatte, billigte den Aufſatz, und Heyne, der immer ſehr gütig und freundlich gegen mich geweſen war, ſchickte ihn nach Leipzig dem Herausgeber der „Bibliothek der

ſchönen Wiſſenſchaften", in welchem Journal er 1794 gedruckt erſchien.

In demſelben Jahre iſt die Abhandlung über Shakſpeare's Art, das Wunderbare zu behandeln, geſchrieben. Es iſt ein ſonderbarer Verſuch, gleichſam Mittel und Wege anzugeben, wie der Dichter die Illuſion für übernatürliche Weſen, Magie, Geiſtererſcheinungen u. dgl. erlangen könne. Dieſe Betrachtungsweiſe mag nicht ganz überflüſſig ſein, wenn man ſieht, wie ſo manche ungeſchickte Hand in plumper Weiſe Alles verſäumt hat, was erträumten Geſtalten Wahrheit und Wirklichkeit geben kann. Dieſe Abhandlung erſchien ſpäter als Vorrede zur Bearbeitung des „Sturm", die ich auf Antrieb des berliner Theaters unternommen hatte, und in der ich mich den Vorurtheilen der Bühne nur zu ſehr fügte.

Die kleinen Recenſionen über die Muſenalmanache, 1796 und 1798 geſchrieben, erregten trotz ihrer Unſchuld damals manchen Anſtoß. Goethe, welcher das „Archiv der Zeit" nicht ungern las, wurde durch dieſe Bemerkungen auf Schmidt von Werneuchen aufmerkſam, und ſchrieb das humoriſtiſche Gedicht „Muſen und Grazien in der Mark". Gegen die Anmaßung eines Falk machte ich zuerſt aufmerkſam, und begriff deſſen Bewunderer nicht, beſonders die berühmten Männer und Schriftſteller. Seitdem habe ich lernen müſſen, daß viele ausgezeichnete Autoren bei aller ihrer Bildung keines Urtheils fähig ſind.

Die Briefe über Shakſpeare (1800) ſind Fragment

geblieben. Sie wurden in der Geneſung von einer ſchmerzhaften Krankheit geſchrieben, nicht ohne Uebermuth im Gefühl der wiederkehrenden Geſundheit, im Frühling und ſchönen Sommer. Goethe billigte ſie, ſagte aber voraus, daß bei dieſem weiten Ausholen ich ſie nie zu Ende führen würde. Sie ſollten gewiſſermaßen einen Roman bilden, und es ſollte eben ſo viel Kritik unſers Zeitalters als des Shakſpeare's angedeutet und ausgeführt werden. Eine ſpätere Fortſetzung iſt auf meinen Reiſen verloren gegangen.

In der Einſamkeit des Landes verfiel ich auf das Studium der Minneſänger, von Maneſſe geſammelt, nachdem ich ſchon die „Niebelungen" und das „Heldenbuch" mit Fleiß und Aufmerkſamkeit geleſen hatte. Dieſe lieblichen Geſänge verſetzten mich in einen Rauſch von Freude und Luſt. Ich verſuchte, ſie auf meine Weiſe zu überſetzen, und die Vorrede arbeitete ich nach meinen damaligen Kenntniſſen. Seitdem iſt viel für dieſe Studien geſchehen, doch war, einige frühere Aufforderungen abgerechnet, meine Ermunterung und mein Aufruf zur Kenntniß dieſer Literatur der erſte. Jakob Grimm geſtand mir, daß dieſe Arbeit ihn zuerſt auf dieſe Welt von Dichtung aufmerkſam gemacht und ihn ermuntert hätte, dieſem Gebiete ſeinen Fleiß zu widmen. In ſpätern Jahren wollte ich meine hiſtoriſchen Hypotheſen und Vermuthungen über manche Dichtungen umſtändlicher ausführen, und auch dieſe Vorſätze, wie ſo manche andere, ſind durch Krankheit und Schickſale verhindert worden.

Das alt-engliſche Theater, 1811. Später, 1823 und 1828 die Vorreden zur „Vorſchule", mehr Andeutungen und Reſultate meiner engliſchen Studien als Unterſuchungen. Es iſt auffallend, daß dieſe forſchenden Kritiken in Deutſchland die Freunde des großen Dichters nicht mehr angefeuert haben, dieſen Weg mit Ernſt zu betreten. Für Denjenigen, der Shakſpeare und ſeine Sprüche wirklich kennt, ſie ſtudirt hat, iſt es von der überzeugendſten Wahrheit, daß der alte „König Johann" ein Jugendwerk des mächtigen William ſei. „Lokrin" nahm Friedrich Schlegel als echt an und bewunderte ihn vielleicht zu ſehr. Als ſpäterhin die „Vorſchule" erſchien, war Goethe, der ſich auf das philologiſche und hiſtoriſche Studium Shakſpeare's nicht eingelaſſen hatte, aus innern Gründen von der Echtheit des „Arden von Feversham" überzeugt. Mein Freund Rehberg bewunderte mit mir „Merlin's Geburt". Der Vers: „Gehorſam lernt man nicht in deiner Schule" (Akt V), war nach ſeiner Ueberzeugung durchaus von Shakſpeare.

Vielleicht findet in einer beſſern Zukunft die Aufgabe dieſer Unterſuchung mehr Theilnahme. Immer hat ſich die Kritik verwirrt, beſonders bei den Engländern, welche ausſagen und wiederholen: Shakſpeare konnte nichts Schlechtes ſchreiben, dies und jenes, was aus ſeiner Feder ſein ſoll, iſt ſchlecht, folglich — ohne einſehen zu wollen, daß einem freiern Sinne es ſchön, oder merkwürdig, ſeltſam und nicht unwürdig erſcheinen könne. Oder, darf man fragen: kam Shakſpeare ſehr

jung, unausgebildet, nach London, schloß sich an seine Landsleute, die Komödianten, ließ sich von ihnen bestimmen, seltsame, närrische, unreife Stücke zu schreiben, blos des Gewinnes wegen, mit denen er anfangs nichts mehr bezweckte — wo ist die Unwahrscheinlichkeit? Vollends wenn ein forschender, aber unparteiischer Eigensinn auch im schwächsten die ersten Spuren jenes Genius bemerkt, der nachher so mächtig auftrat?

Unter meinen Freunden war es vorzüglich Solger, der an diesen Studien Theil nahm, und dessen Hülfe mir sehr nützlich sein konnte, wenn ihm das Schicksal ein längeres Leben gegönnt hätte. A. W. Schlegel hatte sich seit lange völlig von diesem Theile der Gelehrsamkeit zurückgezogen, mit dem ich im Jahre 1799 und 1800 sehr einverstanden war, und der damals viele meiner Behauptungen annahm, sie aber nachher vergaß oder fallen ließ. Es fordert freilich viel Zeit und unermüdliches tägliches Studium, um alle die kleinen Notizen, die Eigenheiten der Sprache, die historischen Umstände und Andeutungen stets gegenwärtig zu erhalten, immer zu lernen, das Errungene und Wahrscheinliche wieder zu bezweifeln, um auf diesem mühseligen Wege endlich das Ziel zu erreichen. Dazu haben die wenigsten Menschen Zeit oder Geduld, und unsere Literatur, die so vielseitig geworden ist, macht von allen Gegenden aus dieselben Anforderungen. Ein jüngerer Freund nehme mit Wohlwollen meine Andeutungen auf, um sie vielleicht in Zukunft zu benutzen.

Die Vorreden zum „Deutschen Theater" sprechen von H. Sachs, Ayrer, den engländischen Komödianten, und dann von Gryphius und Lohenstein. Es ist augenscheinlich, daß hier von einer trüben, gedrückten Zeit die Rede ist, in welcher die Kunst der Muse sich nicht entfalten konnte. Am kläglichsten ist die Gestaltung der sogenannten Bühne, die aber gewiß sich nicht des Beifalls des eigentlichen Volkes erfreute, sondern eine Declamations-Anstalt für halb Gelehrte von halb gebildeten Gelehrten geworden war, die sich in einem Wirrsal sogenannter Regeln, mißverstandener Nachahmung, poetischer Diction verfangen hatte, und weder täuschen konnte noch wollte. Eine Verirrung, der wir jetzt wieder ziemlich nahe gekommen sind.

Es lag im ursprünglichen Plane, die Sammlung der merkwürdigsten Schauspiele, die sich des Beifalls erfreut, die zu ihrer Zeit den Ton angegeben hatten, bis zu den neuesten Tagen herab fortzusetzen, mit Anmerkungen und Beurtheilungen begleitet. Dieser Plan kam nicht zur Ausführung, und ich machte später, um doch Einiges in dieser Sache zu thun, die Schriften unsers merkwürdigen und unglücklichen Lenz bekannt. Ich wollte in spätern Bänden des „Deutschen Theaters" erläutern, welche Schicksale, Irrthümer und Störungen es waren, die immerdar das Gedeihen unsers vaterländischen Theaters gehindert haben.

Den zweiten Band eröffnet ein Aufsatz über einen sehr merkwürdigen Mann, wie sich unser Vaterland deren

nur wenige ſo gediegene zu erfreuen hat, Heinrich von Kleiſt. Ich ſchmeichle mir, daß meine Bemühungen dazu beigetragen haben, ihn bekannter zu machen und ſeinen Ruhm mehr auszubreiten. Am meiſten iſt dies dadurch geſchehen, daß es mir gelang, den „Prinz von Homburg“ herauszugeben, der ſonſt vielleicht (ein ſehr großer Verluſt) verloren gegangen wäre. Hätte der edle Freund die Befreiung ſeines Vaterlandes im Jahre 1813 erlebt, ſo wäre er glücklich geweſen, und hätte ſeinen Beruf gefunden und ſeine Beſtimmung erfüllt. Nur zwei Jahre früher endete die unerbittliche Parze ſeinen Lebensfaden. Mein Freund E. v. Bülow hat jetzt ein Leben des Dichters, welches mit großem Fleiße gearbeitet iſt, bekannt gemacht. Viele merkwürdige Briefe des Autors, in deren Beſitz ich war, habe ich ihm zu dieſer Biographie mitgetheilt.

Ein merkwürdiges Buch, „Marcos Obregon“, machte ich durch Ueberſetzung bekannt und auf Leſage aufmerkſam, wie ſehr er die ſpaniſche Literatur benutzt hatte. Ueber „Gil Blas“ iſt ſeitdem vielerlei geſchrieben worden.

In der „Bücherſchau“ machte ich auf Ulrich Hegner aufmerkſam und rühmte deſſen Buch: „Saly's Revolutionstage“, dann ſprach ich über „Walſeth und Leith,“ den Roman meines vieljährigen Freundes Steffens, vielleicht mit zu großer Unparteilichkeit, denn ich hörte, daß er mir dieſer Anzeige wegen lange zürnte. Auf ein kleines Buch meines alten Freundes Rehberg, über die Erziehung, ſuchte ich das deutſche Publikum hinzulen-

ken, das ſich noch immer nicht an den vielfachen Erziehungskünſten ſättigen kann. In meinem höhern Alter die genaue Bekanntſchaft mit dem herrlichen Cabinetsrath Rehberg gemacht zu haben, ja, mich ſeiner wahren Freundſchaft rühmen zu dürfen, gehört zu dem Glück meines Lebens.

Bei Gelegenheit der „Braga" erinnerte ich in einem kurzen Vorwort an die große Bedeutſamkeit des echten Volksgedichtes.

Umſtändlicher iſt eine Ausgleichung von Gegenſätzen, von widerſprechenden Meinungen, Geſinnungen, in dem Geſpräch verſucht, welches als Einleitung vor der erneuten „Inſel Felſenburg" ſteht. Dazu hatte mich mein wackerer, ehrenwerther Freund, der Buchhändler Max in Breslau erſucht, welchem ein Bekannter die neue Herausgabe des alten Romans angetragen hatte. Dieſer Dialog iſt vielleicht nur wenig beachtet worden, obgleich er Denen wichtig ſein müßte, denen es darum zu thun iſt, meine Denkungsart kennen zu lernen.

Der umfaſſendſte Beitrag zu dieſen Schriften iſt der XIII.: Goethe und ſeine Zeit. In früher Jugend ſchon kannte ich und ſchätzte ſie ſehr, die Werke von Lenz. Ich gab ſie von neuem heraus und wollte das Publikum für ſie intereſſiren. Wenn wir in Galerien die ſchmuzigen Gaſſenjungen von Murillo gern anſchauen und bewundern, weil ſie vortrefflich gemalt ſind, und alſo die Virtuoſität den geringen Gegenſtand adeln darf, ſo habe ich es nie begriffen, warum Lenz, nach einer

kurzen Periode von Glorie, unbeachtet bleiben und vergessen werden sollte.

Ueber unsern größten Dichter habe ich in diesem Aufsatz, den ich nicht ohne Begeisterung schrieb, vielfache Meinungen, Ansichten, Gedanken angeregt und ausgesprochen. Ich hatte die Absicht, meine Kritik in dieser Form noch weiter auszuspinnen, um eine alte, mir längst gestellte Aufgabe, die Charakteristik der Goethe'schen Kunstwerke, auszuführen. Doch das Leben entflieht, und jeder Thätige wird viele seiner Plane unausgeführt zurücklassen müssen.

Die Nachschrift, S. 298, rührt von meinem vortrefflichen Freunde Rehberg her. Man wird den Denker, den scharfen Geist in diesem kurzen Epilog bewundern müssen, wenn man auch nicht, wie ich es selbst nicht konnte, jede Behauptung unterschreiben möchte. Das ist eben die Lust in Freundschaft und echter Mittheilung, daß auch im vollsten Einverständniß immer etwas nicht ganz in dem Sinne des Redenden aufgeht.

Als mein Freund E. v. Bülow, zum Theil durch meine Aufmunterung, die Theaterschriften Schröder's sammelte und herausgab, machte ich in meiner kurzen Vorrede auf Schröder's Verdienste aufmerksam. Er stiftete die echte Schule deutscher Schauspielkunst, und man kann die wahre Periode ihres Glanzes etwa von 1770—1800 setzen. Seitdem ist die Tragödie mehr und mehr verfallen, so daß wir in dieser jetzt nur noch eine unreife Manier der französischen Art und Weise besitzen. Bald

erſchien das „Novellenbuch“ meines Freundes, mit Fleiß, umſichtiger Kenntniß und Geſchmack geſammelt. Auch erinnerte ich an die zu früh verſtorbene Adelheid Reinbold, deren ſchönes Talent ich bewundern mußte; einen erinnernden Dank ſchrieb ich meinem alten Freunde Friedrich Laun, dem wackern Manne, der zu edel war, um ſich je im entfernteſten in alle jene Händel und Chikanen einzulaſſen, die mich nur zu oft in Dresden in meinen Theatergeſchäften ſtören ſollten. Mein leichter Sinn hat mehr als ein moraliſcher Harniſch dieſe ſtumpfen Pfeile von mir abgehalten.

Ueber nordiſche Dichtkunſt ſagte ich nur einige Worte, und in einem Briefe an Herrn F. Fritze ſprach ich dieſem Manne meine Billigung und Bewunderung ſeiner Ueberſetzung der Sophokleiſchen „Elektra“ aus. Seitdem hat dieſer Kenner des Alterthums und der deutſchen Sprache den ganzen Sophokles, ſo wie den „Hippolyt“ des Euripides mit demſelben Wohllaut und derſelben Kunſt übertragen, und ich freue mich, dieſen ausgezeichneten Mann zu meinen nähern Freunden zählen zu dürfen.

Ein Weiteres bei der Fortſetzung der „Dramaturgiſchen Blätter“ und dem dritten Bande der „Vorſchule.“

(In Krankheit geſchrieben.)

Berlin, im Juni 1848.

Ludwig Tieck.

I.

Die Kupferſtiche nach der Shakſpeare-Galerie in London.

Briefe an einen Freund.

1793.

Erſter Brief.

Sie verlangen mein Urtheil über das große und rühmliche Denkmal, das der Enthuſiasmus der Engländer jetzt dem größten ihrer Dichter ſetzt; ein Denkmal, das, ſeinen Kunſtwerken gewidmet, ſelbſt aus einer Reihe von Kunſtwerken beſteht, ſchöner und vielleicht dauernder, als ſein Denkmal in der Weſtminſterabtei. Wenn ein verwandtes Künſtlergenie den Geiſt des Dichters faßt, und ſeine feinen, geiſtigen Ideen anſchaulich und ſinnlich hinſtellt, ſie durch den Zauber der Farben bleibend macht und den Genuß dauernd empfinden läßt, den wir beim Leſen nur im Fluge haſchen, und jene Erſcheinungen feſthält, die bei der Darſtellung des Schauſpielers nur zu flüchtig ſind und es ihrer Natur nach ſein müſſen: ſo verdient er den wärmſten Dank von jedem Freunde des großen Dichters, ſowie von jedem Freunde der Kunſt. Dieſe Kunſtwerke, öffentlich ausgeſtellt, machen einen Tempel Shakſpeare's aus, wo ſeinem Genie auf die größte und ehrenvollſte Art gehuldigt wird; die Nation wird hier an den Mann erinnert, auf den ſie mit Recht ſtolz iſt; man wird durch den Anblick mit ſeinen Schauſpielen inniger vertraut; aus ſeinen Ideen bildet ſich ein neuer Cirkel von maleriſchen Darſtellungen, der vielleicht den der

griechiſchen Mythologie in England verdrängt. Die Nation ſieht ihre Charaktere, vom König bis zum Bettler, dargeſtellt, ſie ſieht hier wichtige Momente ihrer Geſchichte lebendig anſchaulich gemacht: — kann ein Dichter eine ſchönere Anbetung wünſchen?

Als ich den erſten Entwurf zu dieſer Galerie kennen lernte, ward ich in einen Enthuſiasmus geſetzt, in dem ſich mir jene Vorſtellungen alle zugleich aufdrängten; nur überraſchte mich in demſelben Augenblicke der Wunſch, daß doch ein Raphael oder Domenichino den ſchönen Plan ausführen möchte. Schon mehrere Künſtler hatten es verſucht, einzelne Scenen Shakſpeare's darzuſtellen, aber immer ſchien mir der Verſuch mißlungen; ob der Fehler im Talent des Künſtlers oder in der Unbekanntſchaft mit Shakſpeare lag, will ich nicht entſcheiden.

Wird England, fragte ich mich ſelber, auch Maler finden, die des erhabenen Dichters nicht unwürdig? Und wenn es dieſe hat, werden ſie ſich auch die Mühe geben, ſich in die Seele Shakſpeare's zu verſetzen, nicht blos eine Stelle aus ihm nur dem Scheine nach nehmen und ſie übrigens ganz aus ihrer Idee darſtellen? Wird Lear und Macbeth auch ſo empfunden werden, wie ihn Shakſpeare empfand, und könnte ſich nicht ſelbſt Hogarth an Shakſpeare's komiſchen Scenen verſündigen? Ich war beſorgt, daß ein anderer Künſtler den Sinn des Dichters im Falſtaff oder Trinkulo weit mehr entſtellen würde.

Der Maler von Talent wird ſich ſtets Ideen wünſchen, deren Inhalt er bei dem Beſchauer als bekannt vorausſetzen kann; die Seele geht unmittelbar zum Genuß des Kunſtwerks über, ohne daß bei dunkeln oder unbekannten Sujets die Neugierde dieſem Genuß im Wege ſteht; ich bin zu der Empfindung, die das Kunſtwerk in mir erregen ſoll, ſchon

vorbereitet und gebe mich um ſo williger der Illuſion hin. Iſt der Gegenſtand des Gemäldes an ſich ſelbſt ſchön und erhaben, oder hat ein großer Dichter dem Maler ſchon Erfindung, Compoſition und Affekte geliefert, ſo treten wir mit Enthuſiasmus vor das Kunſtwerk, und unſere Bewunderung, unſer Entzücken kommt dem Maler entgegen.

Dieſe Vortheile im gegebenen und bekannten Gegenſtande fallen zu ſehr in die Augen, als daß ſie irgend ein Künſtler ableugnen könnte; aber darin, daß die Phantaſien des Dichters dargeſtellt werden, liegen zugleich einige Nachtheile, die vielleicht weniger beim erſten Blick einleuchten und die mich daher um ſo beſorgter machten, daß ſie vom Künſtler überſehen werden könnten.

Der dramatiſche Dichter hat Momente in ſeinen Schauſpielen, die kein Pinſel oder Griffel jemals darſtellen kann; ich meine jene Sprünge und überraſchenden Wendungen des Affekts, jene fürchterlichen Blitze des Genies, bei denen der Zuſchauer zuſammenfährt, wo der Dichter unerwartet eine Idee vorträgt, und dieſe Vorſtellung eben ſo unerwartet durch eine neue verdrängt: dieſe Momente ſind oft die glänzendſten des Schauſpiels, und bei keinem Dichter finden ſie ſich ſo häufig als bei Shakſpeare in ſeinen Tragödien.

Wenn Lear ſchon halb im Wahnſinn ſagt:

No, I will weep no more. — In such a night
To shut me out! — Pour on; I will endure: —
In such a night as this! O Regan, Gonnerill! —
Your old kind father, whose frank heart gave you all, —
O that way madness lies; let me shun that;
No more of that, —

welcher Maler wird es wagen, wenn er den Sinn ganz durchdringt, die Palette zu nehmen und dieſe Stelle auf die Leinwand zu werfen? So innig dieſe Verſe beim Leſen

oder bei der Darstellung rühren, so frostig würden sie vielleicht als ein Gemälde dargestellt erscheinen: oder wenn sie auch hier rührten, so würde das Gemälde doch nie jene Erschütterung in uns erregen, jenes Anschlagen von hundert Gefühlen. — Man würde immer nur den weinenden Lear sehen oder den erzürnten Vater, der sich zur Kälte zwingt; das Ineinanderschmelzen dieser beiden Empfindungen, verbunden mit der Verstandesschwäche, die dem Schmerz endlich ganz erliegt und Wahnsinn wird, wäre selbst gewiß einem Raphael unmöglich: hier steht ein großer Grenzstein zwischen dem Gebiet des Malers und des Dichters.

Ich brauche Sie wol nicht daran zu erinnern, daß es in allen Schauspielen und Tragödien Shakspeare's sehr viele Stellen gibt, wo das Durcheinanderstürmen eben so mannichfaltiger Affekte und Vorstellungen meisterhaft gezeichnet ist. Da diese Stellen die glänzendsten sind, so wagt sich der Künstler vielleicht in der Begeisterung gerade an diese; der Dichter hat ihn auf einen Standpunkt des Enthusiasmus geführt, wo er die Grenzen seiner Kunst übersieht; er fühlt endlich bei der Ausführung sein Unvermögen; statt die Darstellung aufzugeben, tritt er nun mit dem Dichter einen Wettkampf an, er übertreibt auf der einen und schwächt auf der andern Seite, das Frappirende soll das Interessante ersetzen, — und so entsteht statt eines Produkts der schaffenden und dichtenden Phantasie eine leere Deklamation, bei welcher der Verstand wenig und die Imagination noch weniger Nahrung findet.

Eben diese Besorgniß tritt selbst bei Scenen ein, die der Maler erreichen kann. Bei dem Gefühle seiner Kraft wird er hier bald in Versuchung gerathen, sein Original zu übertreffen; er wird den Freund des Auffallenden und Brillanten auch sehr bald von seinem Siege überzeugen,

wenn er die Stellungen nur etwas übertreibt, den Affekt zu erhöhen, aber eben dadurch noch nicht zu verstärken sucht und durch Nebensachen die Aufmerksamkeit theilt. — Und wie wenig Künstler sind von je, vorzüglich aber in unserer Zeit, von dem hohen Werth ihrer Kunst und ihrem erhabenen Endzwecke so innig überzeugt gewesen, daß sie nicht gern Natur und Simplicität verlassen hätten, um das Auge zu blenden und den flüchtigen Blick des Haufens zu fesseln?

Außer diesen Gefahren aber lag noch eine andere Klippe dem Maler bei diesem Unternehmen weit näher, und dies sind die Charaktere Shakspeare's. — Wir haben oft über den Unterschied der Personen dieses Dichters und der aller übrigen, mir bekannten (Homer ausgenommen) gesprochen. So individuell zeichnet kein anderer; so mannichfaltige und oft heterogene Züge hat noch Niemand zu verbinden gewagt, denn eine solche Verbindung würde die Einheit und zugleich die Wahrscheinlichkeit der Charaktere bei jedem andern Dichter zerstören. Der Maler mag nun ein noch so großer Zeichner sein, er mag den Ausdruck völlig in seiner Gewalt und die Composition noch so tiefsinnig überdacht haben, — er kann vielleicht ein schönes Gemälde liefern, aber noch keins, das dem Shakspeareschen verdiente gegenüberzustehen, wenn er nicht jene hohe Fähigkeit hat, die geistigen Ideen der Dichterphantasie in eben so viele körperliche Züge zu verwandeln, das Individuelle der Natur aufzufangen und doch in Ideal zu verwandeln, den Dichter nicht nur ganz zu verstehen, sondern auch seine Welt, lebendig wie sie in seinem Gehirn war, ohne manierirte Zusätze, hinzustellen, ohne die reine Begeisterung in Schwulst oder das Originelle in Affektation zu verwandeln.

Sie lächeln vielleicht über meine hohen Forderungen, und

ich muß geſtehen, ſie kommen mir ſelber abenteuerlich vor, wenn ich bedenke, wie eine Menge von Künſtlern manchen Gegenſtand aus der Geſchichte oder der Mythologie behandelt hat. Man begnügt ſich, einen intereſſant ſcheinenden Moment zu wählen; man füllt die Leinwand mit Gruppen aus, und gibt ihnen den Ausdruck, der ſich am erſten darbietet, oder opfert ihn wol ganz dem Colorit und einer täuſchend nachgeahmten Draperie auf; gewöhnlich merkt man dann nur aus conventionellen Zeichen die Bedeutung der Darſtellung, die dann mehr einer Hieroglyphe, als einem Kunſtwerk nahekommt; der Beſchauer muß ſich dann begnügen, nach Gutdünken aus ſeinem Dichter die dargeſtellten Perſonen zu taufen: Jupiter könnte ebenſo gut ein Silen ſein, wenn es ſein Adler nicht hinderte, oder Apollo ein Endymion, wenn uns die Leier nicht unwiderſprechlich darthäte, daß es der Gott der Dichter ſei. — Ich fürchtete alſo, Künſtler könnten ſich an die Shakſpeare'ſchen Werke wagen, ohne ſie recht ſtudirt zu haben, ja, die Arbeit anfangen, ohne ſelbſt die Verbindung der Scenen recht zu kennen, die ſie darſtellen wollten, — und ſo müßten ſie freilich ſehr zufrieden ſein, wenn ſie nur einen zornigen Vater zeichneten, ſtatt uns einen Lear zu geben, oder einen melancholiſchen Jüngling für einen Hamlet.

Sie können es ſich nun denken, mit welcher Neugier, mit welcher Erwartung ich die erſten Blätter in die Hand nahm.

Es gibt viele Leute, die ſich leicht von der Pracht und Größe dieſer Kupferſtiche, von der äußerſt ſorgfältigen mechaniſchen Arbeit blenden laſſen und, indem ſie hier ihre Erwartung vielleicht übertroffen finden, die größeren und wichtigeren Forderungen der Anordnung und des Ausdrucks vergeſſen: — daß ich zu dieſen nicht gehöre, werden Sie mir vielleicht Dank wiſſen, wenn Sie die leeren, deklama-

torischen Beschreibungen dieser Kupferstiche in manchen Blättern lesen.

Ich will Ihnen jetzt mein Urtheil über jedes Stück mittheilen, ohne nach der Ordnung zu verfahren, in welcher die Hefte erschienen sind. Ich mache mit den eigentlichen Lustspielen den Anfang.

Vorher aber muß ich Ihnen sagen, daß vieles von meinem Lobe oder Tadel vielleicht blos den Kupferstecher treffen kann, da besonders in Ansehung der Beleuchtung und Zeichnung von den Gemälden manche Abweichungen stattfinden können, zum Vortheil oder Schaden des Malers.

Aus „Love's labours lost" hat W. Hamilton die erste Scene des vierten Aufzugs dargestellt. Das Blatt ist von Thom. Kyder sehr schön gestochen und stellt die Prinzessin von Navarra dar, die mit dem Förster spricht. Das Ganze ist sehr gut geordnet und gibt dem Auge einen sehr schönen Anblick; die Landschaft ist reizend, Alles gefällt, außer zweien rechts stehenden Herren, die offenbar der Wirkung Eintrag thun.

Ich mag mit dem Maler hier nicht über die Wahl zanken, die er getroffen hat, da das ganze Stück vielleicht keinen für die Darstellung recht interessanten Moment liefert.

Noch gehören zu diesem Lustspiel zwei kleinere uninteressante Blätter: das erste von F. Neagle nach F. Wheatley gestochen: Costard, der dem Könige Biron's Brief bringt (Akt IV, Scene 2); das andere von W. Skelton, ebenfalls von F. Wheatley (Akt V, Scene 2): die Prinzessin mit ihren Hofdamen; dies letztere ist vorzüglich ganz bedeutungslos.

Aus den „Merry Wives of Windsor" sind drei Scenen dargestellt, und der Künstler findet in diesem Lustspiel eine so große Menge malerischer Momente, sowol was die Man-

nichfaltigkeit der komiſchen Charaktere, als der Situationen betrifft, daß ihm eine ſchickliche Auswahl wol wenig Schwierigkeit koſten muß. In dieſem Falle ſollte der Künſtler (oder wenn es mehrere ſind, ſo mußten ſie durch einen Vergleich dahin übereinkommen) die Scenen wählen, in welchen vorzüglich die Schickſale der Hauptperſonen des Stücks entſchieden werden. Gleich beim erſten Blick bieten ſich aus dieſem Luſtſpiele drei Hauptmomente dar, die alle ſich unmittelbar auf Falſtaff beziehen, ich meine die drei Abenteuer, die er in dieſem Luſtſpiele beſteht: Die Scene mit dem Korbe, — die, in welcher er, als Weib verkleidet, aus dem Hauſe geprügelt wird, — und endlich der letzte Auftritt des Stücks, ſeine Pein, die er unter den Händen der verkleideten Feen erduldet. In allen dieſen Scenen treten zugleich die übrigen intereſſanten Charaktere des Stücks auf, und der Künſtler hätte hier die erwünſchteſte Gelegenheit, ſie mannichfaltig zu gruppiren und den Ausdruck, die Theilnahme mannichfach zu nuanciren. — Iſt es nicht ſonderbar, daß zwei dieſer Scenen von den Künſtlern ganz übergangen ſind, die lieber andere gewählt haben, in welchen wir die Hauptperſon gar nicht erſcheinen ſehen und die überhaupt ziemlich unintereſſant ſind?

Das erſte Blatt iſt die erſte Scene des Luſtſpiels, gemalt von R. Smirke, geſtochen von J. P. Simon: Slender, der nicht zu Tiſche will und ſich mit Anna Page deshalb komplimentirt. Die Scene iſt wirklich im Original echt komiſch, nur hat ſie auf den Haupthelden keinen Bezug und der Künſtler hat auch überdies den originellen Charakter Slender's gar nicht getroffen. Der Slender, den wir hier erblicken, ſcheint uns nicht der zu ſein, den uns Shakſpeare's unerſchöpfliche Laune gezeichnet; er iſt nicht der einfältige Landjunker, der auf die ungeſchickteſte Art von der

Welt die Modenarrheiten der Stadt nachahmen, der hier aus unrecht angebrachter Höflichkeit nicht mit zu Tiſche gehen will und deswegen nicht nur alle Gäſte vom Eſſen abhält, ſondern auch ſeinetwegen ſeine Geliebte ſo lange bei ſich vor der Thür ſtehen läßt, bis endlich der Vater ſelbſt noch einmal herauskommt und ihn dringend bittet; — der bei dieſer Gelegenheit zugleich alle ſeine Vorzüge will geltend machen: ſeinen Muth und ſeine Geſchicklichkeit im Fechten. Der hier dargeſtellte Slender iſt ein ſehr unintereſſantes Geſchöpf.

Deſto anziehender iſt die Phyſiognomie des Mädchens, die fein und ausdrucksvoll iſt; ſie ſcheint heimlich über ihren Geliebten zu ſpotten; der Atlas ihrer Kleider iſt vortrefflich ausgedrückt, ſowie das ganze Blatt überhaupt vorzüglich gut geſtochen; auch die Nebenſachen, das Laubwerk, der Hintergrund, ſind fleißig gearbeitet.

Ich habe bis jetzt noch von der Caricatur geſchwiegen, die hinter Slender ſteht; es iſt Simple, ſein Bedienter. So viel Mühe ſich auch hier der Maler gegeben hat, ihn zu übertreiben, ſo kann man nicht über ihn lachen, und dies iſt die größte und gerechteſte Strafe für den Künſtler, der die Grenzen des Komiſchen und der Natur überſchreitet. Seine Figur iſt nichtsſagend geworden, indem ſie recht viel hat ausdrücken ſollen; da, wo der Künſtler ſich ſelber zu übertreffen ſucht, wird ſeine Mühe entweder gar nicht, oder mit Unwillen bemerkt. Smirke ſcheint ſich beſonders viel Talent für die komiſche Darſtellung zuzutrauen, denn er hat unter dieſen Blättern lächerliche Gegenſtände am liebſten gewählt; aber nach meiner Meinung fehlt ihm das große Talent Hogarth's, in äußeren Verzerrungen den inneren Charakter der Perſon darzuſtellen, ganz, und indem er ſo übertreibt, geſteht er den Mangel dieſes Talentes ſelbſt.

Doppelt aber verſündigt ſich der Künſtler, der gewaltſam eine ſolche Figur in ſein Gemälde zieht; denn wenn Sie den Shakſpeare nachſchlagen, werden Sie finden, daß Simple gleich anfangs von Slender fortgeſchickt wird. Er ſagt zu ihm:

Go, Sirrah, for all you are my man, go, wait upon my coussin Shallow. Sehr naiv ſetzt er nachher hinzu: A justice of peace sometime may be beholden to his friend for a man.

Ueber die unnöthigen Abweichungen vom Dichter werde ich noch öfter Gelegenheit zu klagen finden. Da dieſe Gemälde ſeinen Kunſtwerken gewidmet ſind, ſo kann man auch fordern, daß der Maler ſich bis auf die kleinſten Umſtände nach dem Dichter richte, ihm aber nicht offenbar zu widerſprechen ſuche; denn ſonſt arbeitet ein Smirke blos an ſeinem eigenen Ruhm, ohne auf den Dichter weiter Rückſicht zu nehmen.

Alles, was ich bei dieſem erſten Blatte gelobt oder getadelt habe, läßt ſich bei dem zweiten wiederholen. Es ſtellt die Miſtreß Ford und Page vor (Akt II, Scene 1), die eben entdecken, daß die Briefe, die ſie von Falſtaff erhalten haben, buchſtäblich dieſelben ſind; es iſt von W. Peters gemalt, von R. Thew geſtochen. Der Stich iſt vortrefflich, der Atlas der Kleider auf eine täuſchende Art nachgeahmt, — aber welch' widrige Geſichter! welch' unintereſſante Figuren! Man findet ſie kaum aus der prächtigen Kleidung heraus, die noch überdies ſehr unnatürlich iſt. Denn werden ſich wol Bürgerfrauen, ſo wie dieſe hier, in Atlas und Spitzen kleiden, ſelbſt wenn ihnen ein Feſt Gelegenheit gibt, ſich in ihrem glänzendſten Putz zu zeigen? Der Dichter ſelbſt läßt die Miſtreß Ford Falſtaff, der ihre Augenbrauen lobt, zu denen jeder Kopfputz ſchon ſtehen

würde, antworten: A plain kerchief, Sir John; my browes become nothing else; nor that well neither. Der Künſtler hat alſo den Dichter nicht geleſen, oder ihn vorſätzlich vernachläſſigt; aber in dieſem letzten Falle hat ſeine Darſtellung durch Vernachläſſigung der Wahrheit nichts gewonnen, denn ſeine Figuren ſind nur widrige Modelle, auf denen eine reiche Draperie zur Schau aufgehängt iſt.

Daß der Moment vielleicht nicht ſchlechter gewählt werden konnte, brauche ich wol nicht erſt zu erinnern.

Von eben dieſem Peters, einem Geiſtlichen, der nur als Liebhaber malt, iſt auch das dritte Blatt, geſtochen von P. Simon: Falſtaff, der eben in den Korb kriecht. Der Stich iſt auch hier meiſterhaft. Die Scene wäre nun eine von denen, die ich dem Künſtler vorſchlagen würde; nur würde ich einen Moment wählen, der etwas ſpäter fällt: Falſtaff ſoll im Korbe weggetragen werden, Ford hält die Träger an, ſeine Freunde, ſowie die Frauen, ſtehen in mannichfaltigen Gruppen umher, den Erfolg ſeiner Eiferſucht mit Neugier oder Unwillen abzuwarten. Hier aber iſt Falſtaff, der halb im Korbe liegt, eine nichtsſagende Figur; die beiden Frauen ſind ohne großen Ausdruck, die ganze Darſtellung iſt ohne Intereſſe.

Man hat aus dieſem Stücke noch drei kleinere Blätter, die ohne große Bedeutung ſind, alle nach Smirke geſtochen: 1) Cajus, der den Simple aus ſeinem Kabinet zieht (Akt I, Scene 4), unangenehme Caricatur; 2) Evans, der den kleinen Wilhelm examinirt (Akt IV, Scene 1), die unintereſſanteſte Scene des ganzen Stücks, die im Original auf einige Mißverſtändniſſe der Frau Quickly von lateiniſchen Wörtern hinausläuft, und die in der Zeichnung alſo wol kalt bleiben mußte; 3) Falſtaff zwiſchen den Frauen, mit dem Hirſchgeweih (Akt V, Scene 5), iſt ganz ohne Bedeutung.

Und hiermit, lieber Freund, will ich dieſen Brief ſchließen. Nächſtens will ich Ihnen mein Urtheil über die Kupfer aus den übrigen Luſtſpielen melden, unter der Bedingung, daß Sie es nicht verſäumen, mir zu widerſprechen, ſobald Sie nicht meiner Meinung ſind.

Zweiter Brief.

Sie tadeln die Strenge, mit der ich gegen die Künſtler verfahre, und vielleicht in Verſuchung kommen könnte, Fehler mit Vorſatz aufzuſuchen. Vor dem letzten Fehler glaube ich hinlänglich geſichert zu ſein, wäre es auch nur dadurch, daß ſich dem Freunde Shakſpeare's und jedem Auge, das ſich nicht blos durch äußern Glanz blenden läßt, ſo viele Mißgriffe in Anſehung des verfehlten Ausdrucks, der Stellungen u. ſ. w. aufdrängen, daß er nicht erſt mit Aengſtlichkeit nach Fehlern ſuchen darf, um nur dadurch das Anſehen eines Kunſtrichters und den Schein eines verfeinerten Geſchmacks zu gewinnen. Bei dem Werke eines eigentlichen Genies ſchweigt man gern von den kleinen Flecken, die durch tauſend Schönheiten faſt völlig verſchwinden, oder man berührt ſie nur im Vorbeigehen; ſo wer kalt bei den göttlichen Meiſterſtücken eines Raphael vorbeigehen und mit einer wichtigen Miene die fehlerhafte Färbung eines Gewandes tadeln wollte. Wo aber ein ſolches Verhältniß nicht ſtattfindet, wo Auswahl, Anordnung, Richtigkeit der Zeichnung und Grazie das Genie des Künſtlers, ſo viel es möglich iſt, erſetzen müſſen, da arbeitet der Künſtler nicht für die Rührung, ſondern für das kältere Wohlgefallen des Zuſchauers, da darf die Kritik ohne Scheu hervortreten, jeder Fehler wird hier ſichtbarer und zugleich bedeutender, denn die Vermeidung der Fehler war faſt das Hauptaugenmerk des Künſt-

lers. Wenn das Genie ſich leicht von ſeinem Enthuſiasmus zu weit kann entrücken laſſen, ſo muß der kältere Maler nie den guten Geſchmack aus den Augen verlieren, und mit dieſem geht eine vernünftige Kritik Hand in Hand. Außerdem aber berechtigt ſchon die Größe und der Glanz der Unternehmung zu einer ſtrengeren Prüfung: dieſe Gemälde und Kupferſtiche machen ein Denkmal aus, das ſich die Kunſt ſelbſt in England ſetzt. Sie müſſen mir daher meine Weitläufigkeit verzeihen, wenn ich noch öfter über die ſchlechte Wahl des Moments oder das Ausdruckloſe der Stellungen ſpreche. Oeffentlich werden dieſe Kunſtwerke ausgeſtellt, damit Jeder ſie ſtudire und Jeder, der einen Beruf dazu fühlt, ſein Urtheil darüber ſage. Freilich bedauern wir den verlorenen Kunſtfleiß eines Mannes, welcher der Kritik kein Genüge leiſtet; aber durch dies Mitleid darf ſie zu keiner unzeitigen Nachſicht beſtochen werden.

Ehe ich Ihnen ein anderes Gemälde beſchreibe, will ich eines kleinen Blattes nur erwähnen aus dem Stück: „What you will“ (Akt II, Scene 3), Maria, Sir Toby und Andreas, beide betrunken. Es iſt von gar keiner Bedeutung. Fittler hat es nach Hamilton geſtochen.

Die meiſten ſogenannten Luſtſpiele Shakſpeare's liefern dem Maler ohne Zweifel ſchönere Sujets, als ſeine Tragödien. Im Trauerſpiele erſteigen meiſtentheils gerade die ſchönſten Scenen eine Höhe des Affekts, die der Maler ſchwerlich ausdrücken kann, ohne widrig zu werden. Der Schauſpieler verliert ſchon oft jene Grazie, die jedem Kunſtwerke nöthig iſt, wenn er manche Scenen der tragiſchen Kraft ſo wiedergeben will, wie er ſie im Dichter findet; doch kann die Mimik hier noch das Unangenehme vermeiden; der Malerei iſt es aber meiſt unmöglich, denn jene Verzerrungen, die auf der Bühne nur vorübergehend ſind,

werden hier bleibend gemacht; dort erſchrecken ſie durch ihr plötzliches Entſtehen und Verſchwinden, hier werden ſie ekelhaft, weil durch das Feſtſtehende und Bleibende des Widrigen der dargeſtellte Menſch zum Thier herabſinkt. Jemehr der Maler den Affekt hinauftreibt, deſtomehr nimmt er zugleich Intereſſe und Tadel von ſeinem Helden. Die höchſten Grade des Zorns, der Wuth oder der Verzweiflung bleiben im Gemälde ſtets unedel; ſelbſt der Wahnſinn muß hier mit einer gewiſſen Schüchternheit auftreten, und im höchſten Entzücken muß ein ſanfter Widerſchein der Melancholie leuchten. In den meiſten Luſtſpielen Shakſpeare's drängen ſich viele mehr für den Maler geſchickte Momente dem talentvollen Künſtler auf; Scenen, die er ganz ſo darſtellen kann, wie er ſie im Dichter findet, ja, in denen er ſogar mit dem Dramatiker wetteifern und ihn gewiß oft übertreffen kann, wenn er jene leichten Schatten deutlicher ausdrückt und gleichſam der Commentator des Dichters wird. Der Maler hätte alſo hier mit ſeiner Wahl der Scenen ſehr ſorgſam ſein müſſen, um unter der großen Anzahl der ſich darbietenden gerade die ſchönſten und intereſſanteſten auszuſuchen. Ob dies aber der Fall geweſen ſei, mögen Sie jetzt ſelber entſcheiden.

Wenn ich an dem Blatte, welches die Schlußſcene aus den „Beiden edlen Veroneſern" darſtellt, vieles tadeln wollte, ſo würde ich Gefahr laufen, faſt nichts an allen dieſen Zeichnungen zu loben, denn dieſes Blatt gehört offenbar zu den beſten dieſer Sammlung. Kein Fehler in der Zeichnung beleidigt hier das Auge, keine ſchwerfälligen Gewänder verbergen die Figuren, der Ausdruck iſt nicht geſucht und übertrieben, ſondern das Ganze gewährt einen ſehr wohlgefallenden Anblick. Man erkennt ſogleich die gewöhnliche graziöſe Manier der Angelika Kaufmann, und Schia-

vonetti hat das Blatt vortrefflich geſtochen. Vorzüglich ſchön iſt die verkleidete Julie; man erkennt in ihr das Mädchen auf den erſten Blick und ihre Figur hat viel Grazie. Die Compoſition iſt gut angeordnet, nur hat Sylvia zu wenig Ausdruck, und Valentin und Proteus haben zu wenig Charakter; ihre Geſichter ſind nichtsſagend und ihre Geliebte, die der Dichter als ein Ideal von Schönheit zeichnet, hat etwas Schwerfälliges, das dem Auge mißfällt.

Auch das kleine Blatt zu dieſem Stücke, in welchem Julie an Silvien den Ring beſtellt (Akt IV, Scene 3), iſt ſehr reizend, beſonders die Figur der Julie. Es iſt von Ogborne nach Slatbard geſtochen.

Aus den beiden gewählten Scenen des Stücks „As you like it" ſollte man ſchließen, daß es dieſem romantiſchen Schauſpiele ſehr an maleriſchen Auftritten fehlen müſſe, wenn nicht jeder ſogleich an die ſchöne Scene dächte, wo der alte Adam aus dem Hauſe tritt, ſeinen jungen Herrn, Orlando, zurückhält und ſagt (Akt II, Scene 3):

O unhappy youth
Come not within these doors; within this roof,
The enemy of all your graces lives etc.

Oder wenn dieſer Orlando ſeinen alten Freund auf den Schultern zum Gaſtmahl des Herzogs bringt. Die ganze Kunſt des Malers hätte ſich an dieſen und ähnlichen Scenen erſchöpfen können. Statt dieſer Gegenſtände aber hat Hodges die erſte Scene des zweiten Aktes gewählt, und nicht die Scene ſelbſt, ſondern eine Schilderung im Munde einer der ſprechenden Perſonen. Ohne jetzt über den Werth der Zeichnung ſelbſt zu ſprechen, ſcheint mir dies Verfahren ſehr fehlerhaft, denn ich kann dies Blatt unmöglich für ein Sujet halten, das aus dem Stücke ſelbſt genommen iſt.

Zugegeben, daß sehr viele Schilderungen im Shakspeare dem Maler alles Mögliche zu den schönsten Compositionen liefern, so muß doch hier, wo die Handlungen des Stücks anschaulich gemacht werden sollen, nur etwas dargestellt werden, was im Stücke selbst vorgeht, nicht aber was, als außer demselben vorgegangen, nur erzählt wird. Dies heißt nicht, den Dichter auf eine anschauliche Weise commentiren, sondern es ist im eigentlichen Verstande weiter nichts, als ein Putz seines Werks, vorzüglich wenn der Künstler dazu eine Beschreibung wählt, wie die gegenwärtige. Der menschenfeindliche Jacques liegt im Walde, ein vom Jäger verwundeter Hirsch nähert sich betrübt dem Waldstrom, Jacques spricht über diesen Gegenstand mit sich selbst, ganz dem Charakter seiner trüben Laune gemäß. Was hat der Künstler hier nun ausdrücken wollen, wenn sein Hauptendzweck nicht das finstere Gemüth des Menschenfeindes war? und wie konnte er dieses ausdrücken? Die kleine Figur des Jacques verliert sich und die reizende Landschaft kann im Gemüthe des Beschauers ebensowol Heiterkeit, als Melancholie erzeugen. Dieses Blatt ist also gleichsam nur eine Vignette unter den Shakspeare'schen Stücken. Die Ausführung darin verdient alles Lob; sie ist sehr fleißig, nur verlieren sich die Figuren zu sehr.

Das zweite Blatt stellt die Schlußscene des Stückes vor: Hymen verbindet Rosalinden und Orlando. Dieses Blatt ist ohne große Wirkung; Orlando selbst ist elend und ohne Charakter, seine ausgespreizten Beine machen ihn widrig; ebenso charakterlos ist Rosalinde, sowie die übrigen Personen. Hymen ist zu geistig; der Künstler hat gar nicht angedeutet, daß er, wie natürlich, hier bloße Verkleidung irgend eines guten Freundes der Rosalinde ist. Das Gemälde ist von Hamilton, der Stich von Schiavonetti.

Ich komme jetzt zu dem Schauspiele „Much ado about nothing“. Aus diesem Stücke sind drei Scenen gewählt, die alle vorzüglich gut in Ansehung des Mechanischen bearbeitet sind. Nur warum Peters die uninteressante Scene (Akt III, Scene 1) gewählt habe, ist unbegreiflich, wenn man nicht voraussetzt, daß dieser Auftritt auf dem englischen Theater immer vorzüglich gefallen, oder jetzt gerade von sehr beliebten Schauspielern gespielt wird; denn es gibt schwerlich einen so gleichgültigen Moment im Stück, als der hier aufgestellte: Hero und Ursula sprechen miteinander und Beatrice behorcht sie. Die Personen selbst sind ohne Charakter, auch wäre vielleicht die zu reiche Kleidung des Kammermädchens zu tadeln. Sonst hat Heath dies Blatt im Ganzen vortrefflich gestochen, nur daß er alle Substanzen fast auf eine gleiche Art behandelt hat. Die Schuld des Malers ist es, daß die Hände in diesem Stücke sehr zu tadeln sind; sie sind steif und genirt und alle auf eine gleiche Art gewendet.

Das zweite Blatt enthält die Verstoßung der Hero (Akt IV, Scene 1), und dies ist offenbar eines der vorzüglichsten. Das Licht ist sehr gut angeordnet, das Auge findet sogleich unter den Gruppen einen Ruhepunkt; nur hat Hamilton dem Claudio eine zu theatralische Stellung und dem Leonato zu wenig Ausdruck gegeben. Dies Blatt empfiehlt sich sogleich beim ersten Anblick; ich sage daher nur wenig davon und gehe sogleich zum dritten über, wo ich vielleicht mehr zu tadeln finde, — da Sie mich doch einmal der Tadelsucht beschuldigen.

Dieses dritte Blatt stellt uns die zweite Scene des vierten Aktes dar: das komische Verhör der Verbrecher im Gefängnisse, eine Scene, die ungeachtet des Uebertriebenen im Dichter viele komische Kraft hat. Aber es ist eine ganz

andere Sache, wenn Shakſpeare und wenn Smirke übertreibt; im erſten Falle bleiben die Figuren doch noch Menſchen und wir können über ſie lachen; im zweiten müſſen wir ſie blos an der Kleidung von den Affen oder widrigen Mißgeburten unterſcheiden. Selbſt ein vertrauter Leſer des Shakſpeare findet ſich nicht in den hier dargeſtellten Caricaturen, von denen die Hauptperſon in einer Wuth, die lächerlich ſein ſoll, ſo ekelhaft verzerrt wird, daß man nur ungern mit dem Blick auf dieſer Zeichnung verweilt. Ein Künſtler, der die komiſchen Scenen des Shakſpeare darſtellen will, ſollte doch von ſeinem Dichter ſo viel gelernt haben, daß dieſer ſeine Caricaturen nie ohne eine gewiſſe Portion von phlegmatiſcher Laune läßt, die ſo oft unſer Lachen erregt, und aus der bloßen Erfahrung ſollte er wiſſen, daß ſelbſt der lächerlichſte Zwerg, wenn er ſchäumt, in eben dem Augenblicke aufhört, lächerlich zu ſein. Jedes Subjekt hört auf, komiſch zu ſein, ſobald ich es in einen hohen Grad von Leidenſchaft verſetze. Denn das Lächerliche in den Charakteren entſteht gewöhnlich nur durch die ſeltſam widerſprechende Miſchung des Affekts und des innern Phlegma; wenigſtens ſo hat Shakſpeare ſeine wirklich komiſchen Perſonen gezeichnet. Der Mangel an Genie zeigt ſich aber gewöhnlich in Uebertreibung und geſuchten Verzerrungen des Körpers, — und damit hat Smirke dieſes Stück für das Auge gewiſſer Liebhaber reichlich ausgeſtattet, denen der Künſtler nie genug übertreiben kann. Ein Freund der Kunſt wird hier nicht lachen oder lächeln, ſondern das Blatt mit ſtillem Bedauern aus der Hand legen, wenn er nicht blos die mechaniſche Arbeit des Kupferſtechers (James Heath) bewundern will.

Aus dem „Wintermärchen" ſind ebenfalls drei Scenen gewählt.

Der eiferſüchtige Leontes läßt den Antigonus ſchwören, das Kind auszuſetzen (Akt II, Scene 3). Das Gemälde iſt von Opie, der Stich von Simon. An den Darſtellungen aus dieſem Stück iſt viel zu tadeln, vorzüglich an dieſer erſten Scene. Leontes, die Hauptperſon, iſt ſteif und ohne allen Ausdruck, alle übrigen Perſonen ſind dick und plump gezeichnet und ganz ohne alle Bedeutung. Leontes läßt den Antigonus, ſo wie Hamlet ſeine Gefährten, bei ſeinem Schwerte ſchwören. Schauſpieler und Zeichner aber fehlen, wenn ſie es ſo vorſtellen, wie Opie es hier gethan hat. Die alten Schwerter bilden oben am Griffe ein Kreuz und auf dieſes legte man die Hand, in Ermangelung eines eigentlichen Crucifixes. (Die Beweisſtellen kann man in den Noten zu jener Scene im Hamlet in der neueſten Ausgabe von Steevens nachſehen.)

In dieſem Blatte entdecken ſich auch bald viele Fehler in der Zeichnung. Das Auge wird von der Hauptperſon auf die Lichtmaſſe, folglich auf das Kind, hingezogen; die Hauptfigur tritt gar nicht genug hervor, ſondern hängt mit den hinter ihr ſtehenden zuſammen; die Köpfe im Hintergrunde ſind eben ſo groß, wie die der vorderen Perſonen. Alles verräth hier den ungeübten Künſtler. Das ganze Blatt hat übrigens noch den Fehler, daß Alles auf eine theatraliſche Art angeordnet iſt, ein Vorwurf, den man mehreren der obigen Scenen machen kann. Doch darüber will ich lieber in meinem künftigen Briefe etwas weitläufiger ſprechen.

Die folgende Scene (Akt IV, Scene 3) iſt von Wheatley gemalt und von Fittler geſtochen. Dies Blatt gehört zu den ſchlechteſten, ſowol was Stich, als Zeichnung betrifft. Daß der Künſtler einen weit intereſſanteren Anblick wählen konnte, leidet keinen Zweifel, und daß ſeine Wahl nicht auf die gleich folgende Scene fiel, worin Polixenes ſich dem

Florizel entdeckt, ist unbegreiflich, wenn nicht das Gefühl seiner Eingeschränktheit ihn diesen uninteressanten Moment jenem bei weitem interessanteren vorziehen hieß. Alles ist hier ohne Charakter. Der Hintergrund ist gegen den Vordergrund auch viel zu stark gehalten.

Die dritte Scene hat wieder Hamilton gemacht (Akt V, Scene 3), und ich vermuthe fast, daß der Kupferstecher an mancher unrichtigen Zeichnung Schuld ist, so wie gewiß andere Gemälde durch den Kupferstecher oft gewonnen haben. Pauline zeigt dem Leontes die vorgebliche Statue der Hermione. Leontes ist ohne allen Ausdruck, in einer widrigen Stellung; die gerade Linie, die sein vorwärts gelehnter Körper bildet, ist dem Auge sehr unangenehm. Die Statue ist sehr unnatürlich, sie sieht mehr einem Geiste, als einem Menschen ähnlich. Florizel und Perdita liegen in affektirten Stellungen zu ihren Füßen.

Die beiden kleinern Blätter zu diesem Stücke sind ohne große Bedeutung. Beide sind ebenfalls nach Hamilton.

Ich schließe hier diesen Brief, um Sie nicht zu ermüden. Wenn Ihnen meine Strenge nicht zu sehr mißfällt, so setze ich im künftigen Briefe meine Recension fort.

Dritter Brief.

Ehe ich mein Verzeichniß fortsetze, wollen wir uns über die Art vereinigen, wie der Künstler eine Scene aus einem Schauspiele darstellen müsse.

Soll er sich mit seiner Phantasie mitten unter die spielenden Personen versetzen, uns selber mitten unter seine Gruppen treten lassen, oder soll er seine Darstellung vom Theater copiren und die Zuschauer außerhalb seiner Composition lassen? Mich dünkt, es erfordert nur wenigen Scharf-

ſinn, um auszumachen, daß nur die erſte Art die wahre ſein könne.

Der Maler muß den Dichter zwar darſtellen, aber doch auch ſo, daß er von ihm die Facta als wahr und wirklich annimmt, nicht daß er den Schauſpieler copirt, der ſelbſt nur den Dichter darzuſtellen ſucht. Sie werden mir nicht einwenden, daß beides hier zuſammenfalle; denn wenn der Maler ſeine Scene erſt von dem Theater zeichnet, ſo iſt, was Ausdruck und Compoſition und ſelbſt Beleuchtung betrifft, alles Ideal für ihn verloren; er copirt nur, was er vor ſich ſieht, je treuer, um ſo beſſer, aber auch um ſo unverſtändlicher und zurückſtoßender für den, der ſein Kunſtwerk genießen ſoll.

Die Gruppirung wird erſtlich im Gemälde ſteif und unangenehm werden, weil er ſie ganz vom Theater nimmt, — ein regelmäßiger halber Kreis — das Auge fühlt ſogleich das Angeordnete, das Abgemeſſene, und das Intereſſe und die Illuſion gehen ſchon dadurch verloren.

Noch weit mißlicher ſteht es um den Ausdruck der Figuren; der höchſte Zweck des Malers iſt, den Schauſpieler zu erreichen; wie wenig Schauſpieler ſind aber von aller Affektation, von allem Manierirten frei. Wird der Schauſpieler auch jedesmal den Dichter verſtehen, und wenn er ihn verſteht, wird der Zeichner dieſen flüchtigen Moment gleich treu in ſeiner Phantaſie auffaſſen? Und wie manche Geberde und Stellung kann auf dem Theater Wirkung thun, die im Gemälde unerträglich wäre! — Der Maler muß hier alſo ſehr wahrſcheinlich unter dem Schauſpieler bleiben.

Das Licht im Gemälde wird völlig unverſtändlich und unnatürlich ſein, wenn der Maler die Erleuchtung des Theaters nachahmen will. Dort ſoll dieſe Erleuchtung ja

ſelbſt nur eine Nachahmung des Tageslichts oder anderer Lichter ſein, und wir vergeſſen hier die Unnatürlichkeiten, die oft dabei vorfallen. Im Gemälde aber, wo die Erleuchtung einen Haupttheil ausmacht, wo dieſe das Auge lenkt und gleichſam regiert, hier darf der Blick keinen Widerſpruch finden, der ſogleich alles Intereſſe aufhebt, weil bei der bildenden Künſten keine Art der Täuſchung ſtattfinden kann ſobald ich irgend eine auffallende Unnatürlichkeit entdecke denn die Nachahmung der Natur iſt der Zweck des Künſtlers

Was gewinnt nun der Maler, wenn er nicht die Natur ſelbſt, ſondern das Theater, das ſelbſt eine Nachahmung der Natur iſt, copirt? Nichts. Was dort nicht mißfällt wird hier ſteif und gezwungen, ſeine Erleuchtung wird unnatürlich, ſeine Nebenfiguren ſtehen bedeutungslos und iſolirt, ſeine ganze Darſtellung wird einer gezwungenen und fehlerhaften Ueberſetzung ähnlich ſein; auf den Namen eines originellen Werkes darf ſie keinen Anſpruch machen.

Dies Alles ſcheint ſo in die Augen zu fallen, daß man ſich wundert, wie ein Künſtler dieſen Weg nehmen konnte Aber alle Stücke, die Northcate gemalt hat, ſind auf dieſe theatraliſche Art angeordnet.

Das erſte Blatt aus den hiſtoriſchen Schauſpielen iſt die fünfte Scene des zweiten Aktes in „Heinrich VI.“ Theil 1 York und der ſterbende Mortimer. Es iſt von Northcate gemalt und von Thew geſtochen. Beim erſten Anblick frappirt das Blatt, mißfällt aber bald bei einer genauern Unterſuchung. Das Frappante entſteht blos durch die ſtarken Lichtmaſſen, die aber hier ganz fehlerhaft ſind, weil man nicht einſieht, woher ſie entſtehen. Das Gefängniß wird durch eine kleine Lampe erhellt, die dem Anſchein nach eben verlöſchen will, und doch ſind unten ſtarke Lichter; die Lampe, die ſie verurſachen ſoll, iſt das ſchwächſte Licht von allen

Der Stammbaum der Familie, der auf dem Boden liegt, ist ein glücklicher Gedanke des Künstlers; dagegen ist die große Kette unnatürlich; Mortimer war ein sehr vornehmer Gefangner, und man gab ihm auch wahrscheinlich selbst ein besseres Gefängniß. — Doch darin muß man es mit dem Künstler nicht so genau nehmen, wenn er den Effekt dadurch vermehren kann; desto genauer mit seinen Figuren: York und Mortimer sind beide ohne Charakter; der sterbende Greis sitzt in seinem Stuhle auf eine sonderbare und unnatürliche Art; das Ganze ist hart gearbeitet und die Lichter sind nicht degradirt.

Das Vorurtheil, daß der zweite und dritte Theil von „Heinrich VI." zu den schlechtesten Arbeiten Shakspeare's gehören, that mir von jeher leid, vorzüglich wieder in Ansehung dieser Gemäldesammlung; denn es war vorauszusehen, daß man aus jedem Stücke nur eine Scene wählen würde, da doch wenig Schauspiele so viele vortreffliche malerische Darstellungen dem Künstler liefern. Wenn ich nun aber dieses abscheuliche Blatt (dies ist der passendste Ausdruck dafür) nach Reynolds sehe, so ist es mir lieb, daß man nicht mehrere der schönen Scenen auf eine solche Art verunstaltet hat. Ich habe oft über den Augenblick geklagt, den der Künstler gewählt hat; aber Reynolds konnte in diesem ganzen Stück vielleicht keinen schöneren und rührenderen finden, keine Gruppe, die in wenigen Personen so viel Charakter, Ausdruck und ein so vollendetes Ganze lieferte. Man denke sich einen Bösewicht auf dem Todtenbette, den die Verzweiflung wahnsinnig gemacht hat, der keine Seligkeit hofft; diesen besucht in seiner Todesstunde Heinrich, der junge, gefühlvolle König, ein Schwärmer in der Religion, der von diesem Anblick auf das tiefste gerührt wird; Warwick und Salisbury, zwei männliche Krieger, begleiten ihn

hierher. Beauford iſt die Hauptperſon, alle Zuſchauer haben ihre ganze Aufmerkſamkeit auf ihn gerichtet. Der Künſtler hätte hier rühren und erſchüttern können; ich ſehe in Gedanken den weichen Heinrich Thränen vergießen, im ſchönſten Contraſt mit dem Cardinal, der ihn, in der Abweſenheit ſeines Geiſtes, kalt und ohne Bewußtſein anſtarrt Warwick und Salisbury, weniger gerührt, aber doch intereſſante männliche Phyſiognomien, die durch leichtere Nuancen von einander unterſchieden ſind. So ſehe ich in der Phantaſie das ſchönſte tragiſche Gemälde, und wende nun die Augen auf dieſe Darſtellung von Reynolds. Iſt das derſelbe Künſtler, der die Familie des Ugolino im Hungerthurm gemalt hat? Es iſt beinahe ſchon unbegreiflich, wie ein Mann von einigem Geſchmack dies Stück nur ſkizziren konnte, aber ein völliges Räthſel, wie der Künſtler ſich mit dieſer Idee ſo lange tragen, das Gemälde anlegen und ausführen konnte. Das erſtere wäre verzeihlich geweſen, aber jetzt kann man kein anderes, als ein durchaus verwerfendes Urtheil über den Zeichner ausſprechen.

Beauford liegt da, mit den Zähnen grinſend, das Bett in Verzuckungen kneifend, eine ekelhafte, verzerrte Caricatur, über die man vielleicht lachen könnte, wenn ſie etwas weniger abſcheulich wäre. Genie und Enthuſiasmus können hier die Hand und Kritik unmöglich irre geführt haben denn weder das eine, noch der andere gehört dazu, um dieſe Züge, dieſe Umriſſe hervorzubringen.

Der Künſtler könnte vielleicht noch einigen Anſpruch auf die Nachſicht der Kritik machen, wenn er in den Nebenperſonen dem Auge den Schmerz wieder etwas vergütet hätte, den es bei der Hauptfigur empfindet, und der Dichter hatte ihm dazu Alles an die Hand gegeben. Aber genau genommen hat das Blatt gar keine Nebenfiguren; di

beiden ganz bedeutungsloſen Köpfe im Hintergrunde und der König erfüllen dieſen Zweck nicht. In der ſteifſten Stellung ſteht Heinrich vorn und bedeckt mit dem aufgehobenen Arm das Geſicht; recht vorſätzlich reißt der Künſtler das Auge, das einen Ruhepunkt ſucht, auf ſein Ungeheuer zurück.

Ich hoffe, Sie haben das Blatt ſchon längſt aus der Hand gelegt, ſonſt ſollte es mir leid thun, ſo lange davon geſprochen zu haben. Ich bin bei dieſem Stück, bei welchem die Kritik gar nicht einer weitläufigen Erklärung bedarf, darum ſo umſtändlich geweſen, weil ich es mir ſonſt ſelbſt nicht verzeihen könnte, daß ich Smirke's komiſche Caricaturen getadelt habe: gegen dieſe gräßliche Caricatur bleiben ſeine Zeichnungen immer noch vortrefflich.

Northcate hat aus „Richard III." zwei Scenen gemalt. In der erſten (Akt III, Scene 1) trifft ihn der in Anſetzung der Gefängnißſcene gemachte Tadel noch weit mehr. Die Compoſition iſt ſchlecht, alle Figuren ſind ohne Ausdruck; Richard, auf den der Dichter ſo viel Fleiß und Kunſt gewendet hat, iſt vom Künſtler hier ganz vernachläſſigt. Northcate hat die ganze Scene völlig theatraliſch angeordnet — mehrere Gruppen, die einen halben Kreis bilden, in der Mitte die beiden jungen Prinzen. Dadurch erhält das Ganze ein ſehr ſteifes, faſt mathematiſches Anſehen; keine Figur intereſſirt vorzüglich, die Perſonen ſind auch weiter nicht zu einem Ganzen mit einander verbunden, als daß ſie nebeneinander ſtehen; es iſt nur eine ſcheinbare Handlung, Alles iſt in der größten Ruhe und gegen die Zuſchauer gerichtet, wie beim Schluſſe vieler Luſtſpiele, wo alle Schauſpieler einen halben Kreis bilden und um Beifall bitten. Der Künſtler, der ſelbſt vielleicht fühlte, daß der Ausdruck nicht ſeine Stärke ſei, hat hier in der Beleuch-

tung ſeine Geſchicklichkeit zeigen wollen. Er hat das Licht alſo geſchloſſen und ſucht durch unendlich viele Widerſcheine von den ſeidenen Gewändern und durch andere Spielereien das Auge zu blenden, und hierin erreicht er auch ſo weit ſeinen Endzweck, daß das Auge bei den vielen kleinen Lichtmaſſen gar keine Ruhe findet. Dabei hat aber das Blatt noch den Fehler, daß die Figuren nicht recht heraustreten: einige Figuren thun dies mehr, andere weniger. Ein Krieger, der von Richard links ſteht, tritt demungeachtet weniger heraus, als Richard ſelbſt. Der alte Cardinal ſcheint ganz verzeichnet zu ſein, man iſt ungewiß, ob er ſteht oder kniet: in beiden Fällen iſt die Zeichnung fehlerhaft.

Das zweite Blatt, das den Tod des Prinzen darſtellt, iſt weit beſſer. Nur iſt hier wieder zu tadeln, daß dieſe Scene nicht im Dichter ſelber vorkommt, ſondern blos von Tyrrel erzählt wird. Die Zeichnung iſt gut, nur iſt der leuchtende Mörder unnatürlich.

Im folgenden Briefe will ich Ihnen die Blätter zu den Trauerſpielen beſchreiben; werden Sie nicht ungeduldig, wenn ich Ihnen zuweilen zu weitläufig bin.

Vierter Brief.

Ich habe Ihnen ſchon mehrmals geſagt, daß ich für die Trauerſpiele Shakſpeare's das meiſte beſorgte, und Sie mögen nun ſelbſt urtheilen, ob die bis jetzt herausgekommenen Blätter dieſe Furcht nicht gerechtfertigt haben.

An dem Blatte zum „Titus Andronikus" (Akt IV, Scene 1), von Kirk gemalt und geſtochen, iſt vielleicht viel zu loben und wenig zu tadeln. Man ſieht, daß der Künſtler eine ſehr richtige Idee von der Compoſition hat, und daß er ſeinen Gegenſtand mit Geſchmack und Delicateſſe zu behandeln

weiß. Er läßt uns die abgeſchnittenen Arme der Lavinia nur vermuthen; der geſchickt geworfene Schleier entzieht unſerm Auge den unangenehmen Anblick. Der Knabe hat ſehr vielen Ausdruck, und die Gewänder ſind vortrefflich. Die Figuren bilden eine ſchöne Gruppe, und eigentlichen Tadel verdient nur die übertrieben koloſſale Säule. Kirk hat dies Blatt ſelbſt ſehr gut geſtochen.

Die beiden kleinen Blätter zu dieſem Stück ſind ohne Bedeutung. Das erſte iſt von Kirk gezeichnet, das zweite von Wordforde. Das letztere iſt ſehr affektirt.

Aus dem vortrefflichen Trauerſpiel „Romeo und Julie" hat man drei Scenen gemalt, wo man vielleicht bei der erſten die Auswahl tadeln könnte. Dies iſt die fünfte Scene des erſten Aufzugs. Romeo iſt mit ſeinen Freunden maskirt auf einem Ball im Hauſe des Capulet gegangen, er verliebt ſich hier in Julien. Der Künſtler (Miller) hat den Moment gewählt, in welchem er mit Julien ſpricht. Er ſagt zu ihr:

> If I profane with my unworthy hand
> This holy shrine, the gentle fine is this —
> My lips, two blushing pilgrims ready stand
> To sooth the rough touch with a tender kiss.

Wegen dieſer poetiſchen Redensart nennt ihn Julie: Good Pilgrim. Dies hat dem Künſtler wahrſcheinlich Veranlaſſung gegeben, den Romeo wirklich in der Kleidung eines Pilgrims darzuſtellen, wovon ſich beim Dichter ſonſt gar keine Spur findet.

Das Blatt ſelbſt thut gar keine große Wirkung. Es iſt für einen Ballſaal nicht erleuchtet genug; die Hauptperſonen findet man nur mit einiger Mühe; den Vater der Julie kann man nur errathen; Julie ſelbſt hat wenig Cha-

rakter. Tybald ist die ausdrucksvollste Figur auf diesem Blatte.

Das zweite Blatt stellt die fünfte Scene des vierten Aufzugs vor. Julie hat den Schlaftrunk genommen und scheint gestorben, ihre Aeltern, sowie ihr Bräutigam Paris sind in Verzweiflung, der Pater sucht Alle zu trösten.

Dieses Stück gehört zu den besten, sowohl was Composition, als was Zeichnung betrifft. Das kleine Blatt, das eben diese Scene darstellt, thut noch mehr Wirkung, und zwar deswegen, weil dort mehrere unnütze Personen weggelassen sind, die hier den Raum unnöthig füllen und die Aufmerksamkeit etwas zerstreuen. Der alte Capulet hat auf beiden Blättern wenig Ausdruck.

Das dritte ist die dritte Scene des fünften Akts: Julie erwacht, als der Mönch eben in das Gewölbe tritt. Die Figur der Julie hat sehr viel Grazie und Ausdruck, nur ist die Beleuchtung hier wieder unnatürlich; die große Lichtmasse kann unmöglich von der Fackel des eintretenden Mönchs entstehen; man sieht hieraus sogleich, daß Northcate dies Blatt gemalt hat.

Aber hier sind zugleich in der Zeichnung auffallende Fehler. Der erstochene Paris, der ganz im Vordergrunde liegt, ist gegen die übrigen Personen viel zu klein; dafür ist der Mönch um ein gutes Theil zu groß. Vieles in diesem Blatte ist steif und hart.

Das Monument im Hintergrunde, auf welchem ein geharnischter Ritter liegt, macht einen sehr guten Effekt; ich zweifle aber, ob man dergleichen Grabmäler in Italien wirklich finde; doch darüber will ich mit dem Künstler nicht rechten, da Shakspeare selbst sich nie genau an das Costum fremder Nationen bindet.

Ich nähere mich jetzt dem Schlusse meiner Recension,

denn es ſind nur noch drei Blätter aus „König Lear“ übrig, die eigentlich die ſind, für die ich den meiſten Tadel hätte aufſparen ſollen.

Die erſte Scene des Stücks iſt von Füeßli gemalt: Lear, der Cordelien flucht. Unter allen Nachahmern des großen Michel Angelo gehört Füeßli vielleicht zu den ſchlechteſten. Wenige Kunſtwerke gewähren dem Auge einen ſo widrigen Anblick. Alle Körper ſind hier auf eine unnatürliche Art geſpannt, alle Muskeln ohne Noth in Thätigkeit geſetzt. Lear, die Hauptfigur, iſt von allen die ſchlechteſte, denn ſie iſt am meiſten übertrieben: ſtatt der Kraft und Energie Shakſpeare's ſieht man hier nur Affektation und Schwulſt. Lear ſpricht hier den Fluch über Cordelien in der höchſten Wuth aus; auch keine Spur von dem ſchwachen, kindiſchen Greiſe, wie ihn der Dichter zeichnet; er iſt hier ein Rieſe. Höchſt abgeſchmackt iſt es, daß man an ſeinen Füßen, durch die Bekleidung, die Anatomie der Muskeln ſtudiren kann; die ausgeſtreckte Hand iſt affektirt, der Maler hat hier auch nur ſeine gelehrte Kenntniß zeigen wollen. Kent, der hinter Lear kniet, iſt eben ſo elend dargeſtellt, ohne allen Ausdruck, ein ganz gemeines Geſicht; er ſcheint ſich hier ſelbſt alle Mühe zu geben, den wüthenden Lear vollends von ſeinem Throne hinunterzuſtoßen. Cordelia, die der Dichter ſo weich und liebenswürdig ſchildert, iſt unter der ganzen Verſammlung das gemeinſte Geſchöpf. Man kommt faſt auf den Argwohn, der Maler habe dieſe Scene gemalt, ohne weiter mit dem Stücke bekannt zu ſein; er habe aus dem Fluche Lear's auf den böſen Charakter der Cordelia geſchloſſen; denn ihr Geſicht iſt äußerſt widrig und unnatürlich; oder es müßte ein mißrathener Ausdruck des Heroismus ſein: dieſer wäre dann aber freilich gar arg mißrathen. Alles iſt in dieſer Com-

position so gesucht und manierirt, daß man freilich nicht weiß, wie man die Figuren verstehen soll.

Die zweite Scene ist von dem berühmten West gemalt. Es ist die vierte Scene des dritten Akts, eine der größten Scenen des Stücks: der Uebergang Lear's zum Wahnsinn. Er spricht mit dem verkleideten Edgar und reißt sich endlich die Kleider ab, um ganz wieder so zum Menschen zu werden, wie ihn die Natur hervorbrachte, ohne durch Gewänder und unnütze Zierrathen entstellt zu sein. Der Augenblick ist hier sehr glücklich gewählt, und es ist nicht zu leugnen, daß dies Blatt, besonders durch das Licht, das die Fackel hervorbringt, großen Effekt macht und in mancher Rücksicht eine schöne Composition genannt werden kann. Aber wenn ich mich hierbei des großen Dichters erinnere, so finde ich bald, daß beide Künstler wenig Gemeinschaft miteinander haben. Schon das ist zu tadeln, daß West den Grafen Gloster hier bereits auftreten läßt, der zwar viel Effekt macht, besonders durch das Licht der Fackel, das dadurch in die Scene fällt, der aber immer die Einheit des Eindrucks stört und die Aufmerksamkeit unterbricht, die ganz auf Lear und seinem Schmerze ruhen soll.

Wenn ich Lear selbst betrachte, so sehe ich sogleich, daß es nicht derselbe ist, der mir im Schauspiele durch sein Leiden Thränen abzwingt. Dieser ist hier ein Gigant, ein Herkules, der sich auf dem Oeta verbrennen will, nicht aber jener eigensinnige, kindische, abgelebte Greis, dessen bloßer Anblick schon ohne Worte unser Mitleid erregt und dessen Wahnsinn uns erschreckt, weil wir sehen, daß sein schwächlicher Körper ihm bald unterliegen muß. Der Maler hat hier offenbar durch Uebertreibung zu frappiren gesucht, und der erste Blick spricht auch zu seinem Vortheil; hätte er mehr im Geiste des Dichters dargestellt, so würde er

vielleicht nicht ſo plötzlich unſer Auge angezogen haben, aber wir hätten gewiß um ſo länger und inniger an ſeinem Kunſtwerk genoſſen. Dieſer Uebertreibungsſucht hat er Wahrheit, Natur und Rührung aufgeopfert. Der Narr, deſſen Geſchwätz, halb herzlich, halb ſpaßhaft, im Schauſpiel ſo rührend mit dem Schmerze Lear's contraſtirt, iſt hier ziemlich bedeutungslos.

Außer dieſer Uebertreibung läßt ſich auch die Zeichnung in Anſehung der Wahrſcheinlichkeit tadeln. Um den Effekt zu verſtärken, hat der Maler das Gewand Lear's in allen möglichen Richtungen verſchlungen; eben ſo wild fliegen die Haare umher, ſodaß, um dies zu bewirken, der Sturmwind nothwendig von allen Seiten kommen müßte.

Der Charakter Edgar's iſt ſehr ſchön; er ſitzt kalt, mit zurückgepreßtem Schmerz, auf dem Boden; man glaubt die Verſtellung des Wahnſinns in ſeinem Geſichte zu erkennen. Man erinnert ſich aber bald, daß es ohngefähr dieſelbe Figur iſt, die in dem Tode des General Wolf ſo große Wirkung thut.

Das dritte Stück iſt von Barry gemalt: die Schlußſcene des Trauerſpiels. Dies Blatt gehört zu den ſchlechteſten; Ausdruck, Zeichnung, Compoſition, Alles iſt hier gleich elend, Alles auf die ſchlechteſte Art manierirt, ohne ſelbſt nur einen augenblicklichen Effekt hervorzubringen. Die Falten der Gewänder fallen unnatürlich; Edgar iſt im Verhältniß zu den übrigen Perſonen zu groß; nirgends entdeckt man Natur. Warum der todte Edmund nackt iſt, ſehe ich nicht ein. Eine Figur, die faſt Lachen erregt, iſt Lear: er iſt ganz ohne Charakter; umher herrſcht eine Windſtille, nur in ſeinen Haaren ſcheint ein Sturmwind zu wüthen; vielleicht ſoll dies den Mangel des Ausdrucks erſetzen, und man muß geſtehen, der Künſtler konnte dies auf keine wohl-

feilere Art erlangen. Doch laſſen Sie mich ſchweigen; dies Blatt iſt nicht nur Shakſpeare's, ſondern auch eines jeden Zeichners unwürdig.

Zum Lear gehören noch drei kleinere Blätter, die nicht von großer Bedeutung, aber doch ziemlich gut ſind. Vorzüglich das letzte: Cordelia, die vor dem wahnſinnigen Lear kniet; die Figur der Cordelia hat hier viel Grazie. Sie ſind alle drei nach Smirke und er gefällt mir hier in der Tragödie ungleich beſſer, als im Luſtſpiel; er ſucht nicht zu übertreiben und bleibt folglich der Natur getreuer.

Sie haben mein Urtheil gewollt und ich habe es Ihnen gegeben. Wenn ich von den Malern vielleicht zu viel gefordert habe, ſo mögen es mir dieſe verzeihen. Gegen manche Verunſtaltungen habe ich nicht umhin gekonnt, meinem Freunde Shakſpeare das Wort zu reden.

Laſſen Sie uns übrigens dem Genius der Kunſt ſtill das Gelübde für „Hamlet", „Macbeth" und andere Meiſterſtücke dieſes großen Sterblichen weihen, damit nicht in der Abenddämmerung der Geiſt Shakſpeare's zürnend durch die ihm geweihte Galerie wandle.

II.

Shakſpeare's Behandlung des Wunderbaren.

1793.

Man hat oft Shakſpeare's Genie bewundert, das in ſo vielen ſeiner Kunſtwerke die gewöhnliche Bahn verläßt und neue Pfade ſucht; bald Leidenſchaften bis in ihre feinſten Schattirungen, bald bis zu ihren entfernteſten Grenzen verfolgt; bald den Zuſchauer in die Geheimniſſe der Nacht einweiht und ihn in einen Kreis von Hexen und Geſpenſtern verſetzt; ihn dann wieder mit Feen und Geiſtern umgibt, die jenen fürchterlichen Erſcheinungen völlig unähnlich ſind. Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakſpeare die gewöhnlichen Regeln des Drama verletzt, die ungleich größere Kunſt überſehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkbar macht; denn eben darin beſteht der Probirſtein des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiction, für jede ungewöhnliche Vorſtellungsart ſchon im voraus die Täuſchung des Zuſchauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unſere Gutmüthigkeit in Anſpruch nimmt, ſondern die Phantaſie, ſelbſt wider unſern Willen, ſo ſpannt, daß wir die Regeln der Aeſthetik, mit allen Begriffen unſers aufgeklärteren Jahrhunderts vergeſſen, und uns ganz dem ſchönen Wahnſinn des Dichters überlaſſen; daß ſich die

Seele, nach dem Rauſch, willig der Bezauberung von neuem hingibt und die ſpielende Phantaſie durch keine plötzliche und widrige Ueberraſchung aus ihren Träumen geweckt wird.

In dieſer größten unter den dramatiſchen Vollkommenheiten wird Shakſpeare vielleicht ſtets unnachahmlich bleiben; — dieſe große Alchymie, durch die alles, was er berührte, in Gold verwandelt ward, ſcheint mit ihm verloren. Denn ſo ſehr ſeine Meiſterſtücke auch von ſeinen Zeitgenoſſen und ſpäteren Dichtern, von Engländern und Deutſchen nachgeahmt ſind, ſo hat ſich doch keiner nach ihm in jenen magiſchen Kreis gewagt, in welchem er ſo groß und furchtbar erſcheint. Die wenigen, die es verſucht haben, ihn hierin zu erreichen, ſtehen gegen ihn wie Beſchwörer da, denen, trotz ihren geheimnißvollen Formeln, trotz allen ihren Cirkeln und ihrem Zauberapparatus, kein Geiſt gehorcht; und die am Ende nur Langeweile erregen, weil ſie die Kunſt nicht beſitzen, den richtenden Verſtand einzuſchläfern.

Shakſpeare war in ſeinem Zeitalter, mehr als jeder andere Schriftſteller, der Dichter ſeiner Nation; er ſchrieb nicht für den Pöbel, aber für ſein Volk; und die dramatiſchen Meiſterſtücke der Alten, ſelbſt wenn er ſie gekannt hätte, waren daher nicht das Tribunal, vor das er ſeine Schauſpiele zog, ſondern durch ein aufmerkſames Studium des Menſchen hatte er gelernt, was auf die Gemüther wirkt, und nach ſeinem eigenen Gefühl und den Regeln, die er aus der Erfahrung abſtrahirt hatte, dichtete er ſeine Kunſtwerke. Eben daher kommt es, daß die meiſten ſeiner Stücke bei der Vorſtellung und beim Leſen ſo allgemein wirken und nothwendig wirken müſſen; denn vielleicht hat kein Dichter in ſeinen Kunſtwerken ſo ſehr den theatraliſchen Effekt berechnet, als Shakſpeare, ohne doch leere Theatercoups zum Beſten zu geben, oder durch armſelige Ueberra-

ſchungen zu unterhalten. Er hält die Aufmerkſamkeit, ohne die Kunſtgriffe mancher intriganten Dichter, und ohne den Beiſtand der Neugier, bis zum Schluß in Spannung, und erſchüttert durch kühne Schläge ſeines Genies innig und bis zum Erſchrecken.

Seine wunderbare Welt beſteht daher nicht aus den römiſchen oder griechiſchen Gottheiten, oder aus unwirkſamen allegoriſchen Weſen, die man vor ihm, und ſelbſt noch zu ſeiner Zeit, häufig auf dem Theater ſah, obgleich die Zuſchauer durch dieſe an die übernatürlichen Weſen gewiſſermaßen gewöhnt waren; — ſondern als Volksdichter ließ er ſich zu der Tradition ſeines Volkes hinab.

Da die Phantaſie des gemeinen Volks den Aberglauben erſchafft und ausſchmückt, ſo iſt es natürlich, daß in den Produkten der erhitzten und geängſtigten Einbildungskraft immer eben ſo viel Kindiſches als Schreckliches liegt, eben ſo viel widrige und abgeſchmackte Züge, als ſchöne und fürchterliche. Hätte Shakſpeare ohne Unterſchied dieſe Vorſtellungsarten des Volks adoptirt, ſo hätte er freilich wol auf den Beifall des Pöbels rechnen können, aber jeder Leſer von einigem Geſchmack und geläuterter Phantaſie hätte dann auch unwillig die Mißgeburten ſeines Gehirns aus den Händen geworfen. Er zeigte aber hier ſein feineres Gefühl; als einem echten Dichter, war es ihm nicht genug, ſich zu den Vorſtellungsarten des Volkes herabzulaſſen, ſondern er hob dieſe Vorſtellungen zugleich zu ſeinem eigenen Geiſte hinauf; — er begegnete der Phantaſie des Volks, aber er forderte von dieſem auch eine Veredlung und Verfeinerung des Gefühls. In dieſer Vereinigung veredelte er den gemeinen Aberglauben zu den ſchönſten poetiſchen Fictionen, er ſonderte das Kindiſche und Abgeſchmackte davon ab, ohne ihm das Seltſame und Abenteuerliche zu nehmen,

ohne welches die Geisterwelt dem gewöhnlichen Leben zu nahe kommen würde.

Shakspeare ist ein ganz verschiedener Künstler als Tragiker und in seinen sogenannten Lustspielen. Jeder Leser wird beim ersten Anblick auf die Bemerkung geführt sein, daß das Wunderbare im Macbeth und Hamlet dem Wunderbaren im Sturm und Sommernachtstraum durchaus unähnlich sei. Ich wende mich zuerst zu den letzteren Stücken.

Shakspeare's Schauspiele können in viele Klassen getheilt werden. Nur wenige sehen sich unter einander ähnlich; fast jedes hat irgend ein Gepräge der Eigenthümlichkeit, einen eigenen Geist, der es von den übrigen absondert. Alle sind treue Spiegel der Seele des Dichters; fast jedes ist ein Produkt einer eigenen, den übrigen unähnlichen Empfindung. Dem Sturm kann man kein anderes Schauspiel gegenüber stellen, als den Sommernachtstraum; man findet hier ungefähr dieselbe Welt und ähnliche Charaktere wieder; eben die blühende, ewig lebendige Phantasie und die zarte Empfindung; eben den leisen Fortschritt einer Begebenheit von kleinem Umfange; eben die Mischung des Ernsthaften und Komischen. Wenn ich auch nicht mit Malone die Dichtung des Sommernachtstraums 17 Jahre vor die des Sturms setzen möchte, so bin ich doch überzeugt, daß das letztere ungleich später als jenes geschrieben ward; denn man kann vielleicht sagen, daß der Sturm eine schönere und mehr vollendete Wiederholung des Sommernachtstraums sei.

Das Wunderbare, und die Art der Behandlung desselben, ist es vorzüglich, was diese Schauspiele in eine besondere Klasse stellt, und sie den übrigen Dichtungen der Shakspeareschen Muse unähnlich macht. Es scheint mir daher der Mühe werth, etwas genauer zu untersuchen, auf welche Art der Dichter die neue Bahn betritt, und ein Ge-

mälde aufſtellt, das wir mit eben ſo hoher Bewunderung als ſeine anderen Meiſterſtücke betrachten.

Wenn man ſo eben von der Leſung des Macbeth oder Othello zurückkommt, ſo wird man verſucht, den Sturm und Sommernachtstraum ſehr tief unter dieſe großen Zeichnungen zu ſetzen; denn dieſe ſanften und freundlichen Gemälde contraſtiren ſehr gegen jene gigantiſchen Figuren. Man findet hier keine Schule der Leidenſchaften, keine Geiſterwelt, die uns mit Schrecken und Schauder füllt: Shakſpeare läßt ſeine Donner ſchweigen, um ungeſtört die Imagination bei den reizenden Bildern verweilen zu laſſen; er leiht in dieſen Stücken den Zuſchauer in ſeine Zauberwelt hin und läßt ihn mit hundert magiſchen Geſtalten in eine vertrauliche Bekanntſchaft treten, ohne daß ihn Schrecken und Schauder von der geheimnißvollen Werkſtatt in einer grauenhaften Entfernung halten. Man darf daher im Sturm nicht Scenen erwarten, die denen in Macbeth oder Hamlet ähnlich ſind. Der Dichter hat uns hier die Geiſterwelt näher gerückt, ſie nicht in jener furchtbaren Entfernung gelaſſen, nicht mit jenem undurchdringlichen Schleier umhüllt, der die Blicke der Sterblichen zurückſchreckt. Das Reich der Nacht iſt hier von einem ſanften Mondſchein erhellt: wir treten dreiſt zu den freundlichen und ernſten Geſtalten hinzu, die uns eben ſo wenig ſchrecklich als ſchädlich ſind.

Wie gewinnt der Dichter nun die Täuſchung für ſeine übernatürlichen Weſen?

1) Durch die Darſtellung einer ganzen wunderbaren Welt, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt verſetzt und ſo die Illuſion unterbrochen werde. — Dadurch, daß die dargeſtellten Wunder nicht ganz unbegreiflich ſcheinen,

Dem erzählenden Dichter wird es ungleich leichter, den Leſer in eine übernatürliche Welt zu verſetzen: Schilderungen, poetiſche Beſchreibungen ſtehen ihm zu Gebot, wodurch er die Seele zum Wunderbaren vorbereitet; man ſieht die Erſcheinungen erſt durch das Auge des Dichters, und der Täuſchung widerſetzen ſich nicht ſo viele Schwierigkeiten, da ſie auch nie ſo lebhaft werden kann, als die Täuſchung des Dramas werden ſoll. Man glaubt dem epiſchen Dichter gleichſam auf ſein Wort, wenn er nur einige Kunſt anwendet, ſeine wunderbare Welt wahrſcheinlich zu machen; aber im Schauſpiele ſieht der Zuſchauer ſelbſt; der Schleier, der ihn von den Begebenheiten trennt, iſt niedergefallen, und er verlangt daher hier auch eine größere Wahrſcheinlichkeit.

Wenn der dramatiſche Dichter uns in eine wunderbare Welt einführen will, ſo wird er immer an unſerm Unglauben die größte aller Schwierigkeiten finden. Wir intereſſiren uns leicht für Leidenſchaften und Situationen; wir werden bald mit Charakteren vertraut; aber wie ſoll die Schwierigkeit überwunden werden, daß uns die Geſchöpfe, die blos in der Phantaſie exiſtiren, nicht immer übernatürlich erſcheinen? Oder, wenn der Dichter endlich unſern Hang zur Illuſion auf ſeine Seite gezogen hat, wie kann er es vermeiden, daß wir nicht in jedem Augenblicke den Betrug bemerken, und dadurch auf eine deſto unangenehmere Art in die Wirklichkeit verſetzt werden?

Daß die Allegorie dieſe täuſchende Kraft nicht habe, bedarf wol kaum einer Bemerkung. Man ſieht den Directeur gleichſam mit der Hand unter ſeine nachahmenden Marionetten greifen; man ſieht den dargeſtellten, moraliſchen oder philoſophiſchen Satz für ſich da ſtehen: und eben dadurch, daß nur allein dem Scharfſinn Beſchäftigung gegeben wird, verliert ſich das Spiel der Phantaſie; und in

eben dem Augenblicke ſpricht der Verſtand auch über die ganze übrige Compoſition ein Verdammungsurtheil aus; denn der Dichter lehrt ihn ſelbſt zuerſt, wie inconſiſtent ſeine Erdichtungen ſind. So hebt Göthe, in ſeinem Egmont, nach einer ſehr ſchönen Scene durch eine Allegorie die ganze Wirkung des Schluſſes auf. Sonſt haben ſich beim neuern Theater dieſe unpoetiſchen Fictionen faſt ganz allein in das Gebiet der Prologe zurückgezogen. — Die Masken in den alten engliſchen Schauſpielen ſind oft allegoriſch, und ſelbſt die Maske im Sturm hat einen Anſtrich davon; allein ſie gehört nicht weſentlich zum Stück. Shakſpeare vermeidet ſonſt immer die Allegorie, ob ihm ihr Gebrauch gleich ſehr nahe lag; denn die Moralities waren oft ganz allegoriſch; und ſelbſt in den Trauerſpielen, die kurz vor ihm, und ſelbſt noch zu ſeiner Zeit aufgeführt wurden, ſtehen noch oft allegoriſche Weſen in der Reihe der handelnden Perſonen.

Der Sturm und der Sommernachtstraum laſſen ſich vielleicht mit heitern Träumen vergleichen: in dem letztern Stück hat Shakſpeare ſogar den Zweck, ſeine Zuſchauer gänzlich in die Empfindung eines Träumenden einzuwiegen; und ich kenne kein anderes Stück, das, ſeiner ganzen Anlage nach, dieſem Endzweck ſo ſehr entſpräche. Shakſpeare, der ſo oft in ſeinen Stücken verräth, wie vertraut er mit den leiſeſten Regungen der menſchlichen Seele ſei, beobachtete ſich auch wahrſcheinlich in ſeinen Träumen, und wandte die hier gemachten Erfahrungen auf ſeine Gedichte an. Der Pſychologe und der Dichter können ganz ohne Zweifel ihre Erfahrungen ſehr erweitern, wenn ſie dem Gange der Träume nachforſchen: hier läßt ſich gewiß oft der Grund entdecken, warum manche Ideencombinationen ſo heftig auf die Gemüther wirken; der Dichter kann hier am leichteſten

bemerken, wie ſich eine Menge von Vorſtellungen an einander reihen, um eine wunderbare, unerwartete Wirkung hervorzubringen. Jedermann von lebhafter Phantaſie wird gewiß ſchon oft gelitten, oder ſich glücklich gefühlt haben, indem ihn ein Traum in das Reich der Geſpenſter und Ungeheuer, oder in die reizende Feenwelt verſetzte. Mitten im Traume iſt die Seele ſehr oft im Begriff, den Phantomen ſelbſt nicht zu glauben, ſich von der Täuſchung loszureißen und alles nur für betrügeriſche Traumgeſtalten zu erklären. In ſolchen Augenblicken, wo der Geiſt gleichſam mit ſich ſelber zankt, iſt der Schlafende immer dem Erwachen nahe; denn die Phantaſien verlieren an ihrer täuſchenden Wirklichkeit, die Urtheilskraft ſondert ſich ab und der ganze Zauber iſt im Begriff zu verſchwinden. Träumt man aber weiter, ſo entſteht die Nichtunterbrechung der Illuſion jedesmal von der unendlichen Menge neuer magiſchen Geſtalten, die die Phantaſie unerſchöpflich hervorbringt. Wir ſind nun in einer bezauberten Welt feſtgehalten: wohin wir uns wenden, tritt uns ein Wunder entgegen; alles, was wir anrühren, iſt von einer fremdartigen Natur; jeder Ton, der uns antwortet, erſchallt aus einem übernatürlichen Weſen. Wir verlieren in einer unaufhörlichen Verwirrung den Maßſtab, nach dem wir ſonſt die Wahrheit zu meſſen pflegen; eben, weil nichts Wirkliches unſere Aufmerkſamkeit auf ſich heftet, verlieren wir, in der ununterbrochenen Beſchäftigung unſerer Phantaſie, die Erinnerung an die Wirklichkeit; der Faden iſt hinter uns abgeriſſen, der uns durch das räthſelhafte Labyrinth leitete; und wir geben uns am Ende völlig den Unbegreiflichkeiten preis. Das Wunderbare wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich: weil wir von der wirklichen Welt gänzlich abgeſchnitten ſind, ſo verliert ſich unſer Mißtrauen gegen die fremdartigen Weſen, und nur erſt beim

Erwachen werden wir überzeugt, daß ſie Täuſchung waren.

Die ganze Welt von Wunderbarem iſt es, die unſere Phantaſie in manchen Träumen ſo lange beſchäftiget, wo wir auf eine Zeitlang ganz die Analogie unſerer Begriffe verlieren und uns eine neue erſchaffen, und wo alles dieſen neuerworbenen Begriffen entſpricht. — Alles dieſes, was die Phantaſie im Traume beobachtet, hat Shakſpeare im Sturm durchgeführt. Die vorzüglichſte Täuſchung entſteht dadurch, daß wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wundervollen Welt verlieren, in welche wir einmal hineingeführt ſind, daß kein Umſtand den Bedingungen widerſpricht, unter welchen wir uns einmal der Illuſion überlaſſen haben. Shakſpeare beobachtet eben dies im Sommernachtstraum, aber nicht auf eine ſo vorzügliche Art, als im Sturm. Hier führt uns nichts in die wirkliche Welt zurück; Begebenheiten und Charaktere ſind gleich außerordentlich; die Handlung des Stücks hat nur einen kleinen Umfang, aber ſie iſt durch ſo wunderbare Vorfälle, durch eine Menge von Uebernatürlichkeiten vorbereitet und durchgeführt, daß wir die Grundbegebenheit des Stücks faſt ganz darüber vergeſſen, und uns nicht ſo ſehr für den Zweck des Dichters intereſſiren, als für die Mittel, durch die er ſeinen Zweck erreicht. Der Faden, an welchen alles Uebrige gereiht iſt, iſt die Wiedereinſetzung eines vertriebenen Fürſten in ſein Reich: eine Begebenheit, die an ſich, wegen des Unpoetiſchen der Situation, wenig Intereſſe hat. Dieſes einfache Sujet will der Dichter zu einem wunderbaren erheben; uud wenn man nicht annimmt, daß Shakſpeare es ganz aus einer italieniſchen Novelle ſchöpfte (man hat aber noch keine, dieſem Stück ähnliche, aufgefunden), ſo iſt es ſehr intereſſant, zu bemerken, durch wie viele Grade der

Dichter die gewöhnliche Begebenheit zu einer ungewöhnlichen und wundervollen erhob. Er läßt Proſpero durch ſeinen Bruder vertrieben werden: dadurch ſetzt der Dichter ihn mit ſeinem Feinde in ein intereſſanteres Verhältniß, das durch das minder Gewöhnliche die Aufmerkſamkeit ſchon etwas mehr rege macht. Statt ihn blos zu verbannen und ins Elend zu ſchicken, läßt er ihn übers Meer, auf einem zerbrechlichen Nachen ſchiffen, und an einer wüſten, menſchenleeren Inſel landen, wo er, von der ganzen übrigen Welt abgeſchnitten, ſich ſelber überlaſſen iſt. Dieſe außerordentliche und romantiſche Situation kommt ſchon dem Wunderbaren nahe. Dieſer Fürſt aber, an deſſen Schickſalen wir jetzt Theil nehmen, iſt kein gewöhnlicher Menſch; der Dichter läßt ihn als einen Charakter auftreten, der ſich dem Ideale nähert; er iſt über die Leidenſchaften der Menſchen erhaben, er hat ihre Schwächen abgelegt. Dadurch können wir freilich für ſein Unglück nicht gerührt werden, weil er es ſelbſt nicht tief genug fühlt; der Charakter verliert die Theilnahme, die wir dem Elenden ſchenken, aber er wird in eben dem Augenblicke ein Gegenſtand unſerer Bewunderung, und eben dadurch, daß die Hauptperſon kein gewöhnlicher Menſch iſt, wird das Wunderbare im Stück wieder um einen Grad erhöht. Er lebt aber nicht ganz einſam in ſeiner Verbannung; ſeine Tochter iſt ſeine Begleiterin geweſen. Auf ihre zarte Unſchuld, auf ihre feinen Empfindungen, auf das reizendſte weibliche Geſchöpf wird nun die Liebe des Zuſchauers gelenkt, die den über ihn erhabenen Proſpero nicht erreichen kann. Durch dieſen Charakter verbindet Shakſpeare ſehr geſchickt ſeine wunderbare mit ſeiner wirklichen Welt; die letztere muß die Empfindung des Zuſchauers für ſich gewinnen, wenn ihn

die erſtere nie von ſeinem Erſtaunen und der daraus entſtandenen Illuſion zurückkommen läßt.

Proſpero iſt aber noch mehr, als ein edler Menſch; der Dichter läßt ihn zugleich als ein übermenſchliches Weſen auftreten, deſſen Befehlen die Natur willig gehorcht, der durch das Studium der Magie eine Herrſchaft über die Geiſter erlangt hat, durch die er alle Umſtände nach ſeinem Willen lenkt. Der Zauberer Proſpero bekommt jetzt ſeine Feinde in ſeine Gewalt; er will ſie beſtrafen und ſein verlorenes Eigenthum wieder erlangen. Ein anderer Zweck Proſpero's iſt die Verbindung ſeiner Tochter mit dem liebenswürdigen Sohn des Königs von Neapel: die Liebe der beiden zarten Seelen verbindet hier wieder den Theil des Stücks, der unſer Mitgefühl erregen ſoll, mit dem andern Theile, der uns mit dem Reiche der Geiſter bekannt macht. Shakſpeare führt ſogar dieſe Verbindung des Intereſſe und der Täuſchung des Aberglaubens durch alle ernſthafte Scenen ſeines Schauſpiels durch; denn unter den Böſewichtern iſt Alonſo, der Vater Ferdinands, darum ein fühlender Charakter, der ſogar in einem gewiſſen Grade unſer Mitleid erregt, da Sebaſtian und Antonio ſich nur unſern Haß durch ihre Kälte zuziehen.

Proſpero führt ſeinen Plan durch Hülfe ſeiner dienſtbaren Geiſter aus: Ariel iſt der oberſte ſeiner Diener. Der Zuſchauer wird nun ſelbſt zu den geheimſten Anſchlägen hinzugelaſſen; er ſieht alle Mittel, durch welche Proſpero wirkt; kein Umſtand bleibt ihm verborgen. Die Macht der Geiſter ſelbſt iſt ihm zwar unbegreiflich; aber es iſt ihm genug, daß er ſie wirken und Proſpero's Gebote erfüllen ſieht. Er verlangt keine näheren Aufſchlüſſe; er glaubt ſich in alle Geheimniſſe eingeweiht, indem keine Wirkung erfolgt, die er nicht gleichſam ſelber zubereiten ſah, — keine Erſchei-

nung, kein Wunder eintritt, von dem er nicht vorher wußte, daß es in demſelben Augenblick eintreten würde. Er wird daher durch nichts überraſcht oder erſchreckt, ob ihn gleich alles in ein neues Erſtaunen und in einen traumähnlichen Rauſch verſetzt, durch welchen er ſich am Ende in einer wunderbaren Welt, wie in ſeiner Heimat befindet. — Durch die Charaktere Ariels und Calibans erſchafft Shakſpeare vorzüglich dieſe ganze wunderbare Welt um uns her; ſie ſind gleichſam die Wächter, die unſern Geiſt nie in das Gebiet der Wirklichkeit zurücklaſſen: Ariels Gegenwart erinnert uns in allen ernſten, Calibans in allen komiſchen Scenen, wo wir uns befinden. Proſpero's magiſche Veranſtaltungen, die ununterbrochen eine nach der andern einfallen, laſſen das Auge auf keinen Moment in die Wirklichkeit zurück, die ſogleich alle Phantome des Dichters zu Schanden machen würde. Auch der ſeltſame Contraſt zwiſchen Ariel und Caliban erhöht unſern Glauben an das Wunderbare. Die Schöpfung dieſes abenteuerlichen Weſens war die glücklichſte Idee des Dichters; er zeigt uns in dieſer Darſtellung die ſeltſamſte Miſchung von Lächerlichkeit und Abſcheulichkeit; dies Ungeheuer ſteht ſo weit von der menſchlichen Natur entfernt, und iſt mit ſo höchſt täuſchenden und überzeugenden Zügen geſchildert, daß wir uns ſchon durch die Gegenwart des Caliban in eine ganz fremde, bis jetzt uns unbekannte Welt verſetzt zu ſein glauben würden.

Shakſpeare eröffnet das Stück ſogleich für ſeinen Zweck auf die ſchicklichſte Weiſe. Seine Einleitungen ſind ſonſt immer ſehr kalt und ruhig; er führt uns gewöhnlich erſt in das Intereſſe ſeines Sujets, ehe er unſere Phantaſie erhitzt. Da er aber beim Sturm einen ganz unterſchiedenen Zweck hatte, ſo ſpannt er gleich anfangs die Imagination und die Erwartung auf einen ſehr hohen Grad. Durch die

kühne Darſtellung des Ungewitters und des geängſtigten Schiffes erſchüttert er den Zuſchauer faſt, und bereitet ihn ſchon hiedurch für alles Wunderbare vor, das nachher in ſeinem Stücke erſcheint. Der erſte und größte Schlag iſt dadurch geſchehen; die wunderbare Welt des Dichters iſt uns dadurch weniger fremdartig; alles Abenteuerliche und Seltſame iſt uns gleich durch die Einleitung näher gerückt; die Einbildung wird zu einem hohen Grade erhitzt, und jeder Aberglaube erſcheint uns jetzt natürlicher. Proſpero tritt nun ſelbſt auf, und kündigt ſich als Zauberer an; wir lernen nun den Zuſammenhang der Sachen kennen; und in den folgenden Scenen, in welchen Ariel und Caliban auftreten, werden wir nicht nur ganz in alle Dichtungen Shakſpeare's eingeleitet, ſondern der Glaube daran ſteht jetzt ſchon in unſerer Seele feſt. Auch die ſeltſame Einſchläferung der Miranda, die dem Zuſchauer anfangs unbegreiflich iſt, ſtimmt ihn für eine gewiſſe dunkle zauberiſche Empfindung; — und im ganzen folgenden Theil des Stücks verlieren wir die wunderbare Welt nie wieder aus den Augen, nur, indem der Vorhang fällt, hören wir auf, Proſpero für einen Zauberer zu halten und uns in eine Feenwelt verſetzt zu glauben.

Der Zuſchauer wird hier durch das nie unterbrochene Wunderbare in eine Stimmung verſetzt, die das auf wenige Stunden bewirkt, was Don Quixote's Wahnſinn auf mehrere Jahre und in einem höheren Grade iſt. Dieſer wird nie aus ſeinem Glauben an die abenteuerlichſten Rittergeſchichten geriſſen, weil ſeine Phantaſie ſich allenthalben die Perſonen und die Begebenheiten erſchafft, die er ſucht. Alle Gegenſtände, die er ſieht, entſprechen denen, von denen er geleſen hat; denn er verwandelt Hütten in Paläſte, Windmühlen in Rieſen, und Aufwärter in Zauberer. Cervantes

hätte dieſen vortrefflichen Roman daher gewiß weit befriedigender ſchließen können, wenn er geſucht hätte, ſeinem Helden nur eine einzige Begebenheit in den Weg zu werfen, bei der es deſſen geſchäftiger Phantaſie unmöglich geworden wäre, ſie umzuſchaffen. Dadurch wäre er auf einen Zeitpunkt aus ſeiner Illuſion geriſſen, und hätte dadurch Gelegenheit bekommen, mehrere Ideen an dieſen Vorfall zu knüpfen; und auf dieſe Art hätte der Verfaſſer nach und nach alle die Traumgeſtalten verſchwinden laſſen können, von denen Don Quixote umgeben war; denn dieſer hätte dadurch einen Maßſtab in die Hand bekommen, nach welchem er die Wahrheit vom Irrthum unterſchieden hätte.

Wenn das Wunderbare aber iſolirt ſteht und für ſich einen Theil des Schauſpiels ausmacht, ſo kann es uns auf keine Weiſe in jene Illuſion verſetzen, die unentbehrlich iſt, wenn uns die Compoſition des Dichters nicht abgeſchmackt erſcheinen ſoll. Shakſpeare mußte von dieſer Idee ſehr überzeugt ſein, denn er wendet ſie auch da an, wo er zwar keine übernatürliche Welt darſtellt, aber doch ſolche Begebenheiten, welche außerordentlich ſind und ſich dem Wunderbaren nähern. Er vereinigt daher im Kaufmann von Venedig zwei ſeltſame Geſchichten, wo die eine durch die andere wahrſcheinlicher wird. Wir glauben das Abenteuerliche eben deshalb, weil Alles abenteuerlich iſt, weil nichts uns an unſere gewöhnliche Welt erinnert. Ich will zugeben, daß ſowol die Hauptbegebenheit als die Epiſode, im Kaufmann von Venedig, undramatiſch ſind, aber in der Art, wie Shakſpeare beide verbindet, und darin, daß er gerade dieſe Epiſode wählte, hat er eben ſo viel Geſchmack als Scharfſinn bewieſen. Wie wenig das Wunderbare wirkt, wenn es der Dichter zu einzeln ſtehen läßt, ſieht man z. B. in der Oper von Marmontel: Zemire und Azor;

in der Fee Urgele, ſelbſt in manchen neueren epiſchen Gedichten. Die Henriade kann dafür, ſo wie für die Unwirkſamkeit der allegoriſchen Weſen, ſehr deutliche Beweiſe liefern. Die neuere deutſche Operette: Don Juan, iſt zu abgeſchmackt, um irgend ein Beiſpiel aus ihr zu entlehnen. Die getreue Schäferin von Fletcher gibt einen ſehr auffallenden Beweis, wie wenig das Wunderbare wirkt, wenn nicht Alles im Schauſpiel wunderbar iſt. Ein alter Schäfer iſt plötzlich ein Zauberer, ohne daß wir es vorher vermuthet hatten; ein Mädchen ſtirbt, und ein Flußgott tritt plötzlich hervor und erweckt ſie wieder. Dieſen Fictionen fehlt es ganz an täuſchender Kraft, weil ſie zu ſehr einzeln für ſich daſtehn; das Uebrige der Handlung verſetzt uns in keine Welt, wo wir ſolche Begebenheiten erwarten könnten, und daher verſagen wir ihnen unſern Glauben.

2) Durch Mannigfaltigkeit der Darſtellungen und durch die Milderung der Affekte.

Es läßt ſich aber kein intereſſantes Schauſpiel denken, in welchem der Zuſchauer blos durch Dekorationen, Erſcheinungen und Wunderwerke befriedigt würde. Mag die Täuſchung auch noch ſo künſtlich durchgeführt ſein, das Auge wird ohne die Seele beſchäftigt: die Empfindung des Zuſchauers muß eben ſo ſehr, als ſeine Imagination in Thätigkeit geſetzt werden, ſonſt ermüdet das Spiel der übernatürlichen Weſen am Ende, und die Täuſchung zerſtört ſich eben dadurch, daß ſie der Dichter zu wenig auf ſein ganzes Stück zu vertheilen und an manchen Stellen zu mildern verſteht, um das Intereſſe auf andere Gegenſtände zu lenken, und das Wunderbare dann mit neuer Kraft hervortreten zu laſſen. Um das Wunderbare vollkommen täuſchend zu machen, ſcheint die Menge und ununterbrochene Wirkung der übernatürlichen Weſen ſelbſt nicht hinreichend, ſon-

dern Mannigfaltigkeit der dargeſtellten Weſen ſcheint unentbehrlich. Ich habe ſchon oben bemerkt, daß es Miranda vorzüglich iſt, die die wunderbare Welt mit der wirklichen verknüpft und dadurch dieſe Mannigfaltigkeit hervorbringt; durch die Situationen, die Proſpero veranlaßt, wird auf dieſe Art ununterbrochen unſere Phantaſie und unſer Gefühl gleich ſtark beſchäftigt: Shakſpeare vertheilt ſo auf die ſchicklichſte Weiſe das Wunderbare mehr durch das ganze Stück, und erhält unſere Illuſion durch die Abwechſelung in einer ſtets gleichen Kraft. — Die Liebe Ferdinands und Miranda's erregt unſere Theilnahme bis zum Schluſſe des Schauſpiels, das zarte Gefühl dieſer beiden Charaktere erwärmt unſer Herz, und verhindert, daß wir nicht blos das magiſche Maſchinenſpiel Proſpero's anſtaunen und leer und kalt den Vorhang endlich fallen ſehen.

Dieſe Charaktere, ſo wie die des Alonſo und ſeiner Gefährten, wären aber auch vielleicht für einen minder genievollen Dichter die Klippe geweſen, an der die Einheit ſeines Schauſpiels geſcheitert wäre; in Anſehung der Art aber, wie Shakſpeare die Affekte vertheilt, ſie verſtärkt oder mildert, nachdem es ſein Zweck erfordert, hat er vielleicht mehr wie irgend ein anderer dramatiſcher Dichter den Namen des Weiſen verdient. — Kein anderer Dichter zieht zwiſchen der Tragödie und dem Schauſpiel eine ſo genaue Grenze, und von dieſer Seite hat man nie Shakſpeare's dramatiſche Kunſt hinlänglich geſchätzt. — Hätte er unter ſeinen wunderbaren Erſcheinungen eine Liebe dargeſtellt, wie die in Romeo und Julie, hätte er Alonſo den Verluſt ſeines Sohnes eben ſo tief empfinden laſſen, als Hamlet den Tod ſeines Vaters fühlt, ſo würden dieſe Leiden der Seele unſere Theilnahme ſo ausſchließend an ſich gezogen haben, daß durch dieſen feſtgehefteten Blick die Täuſchung des Wunder-

baren sogleich aufgehört hätte. Wir hätten dann einen Gegenstand gefunden, der uns näher interessirt hätte, jene übernatürlichen Wesen wären uns gleichgültig und eben dadurch unwahrscheinlich geworden, und wenn sie auch unaufhörlich auf die Begebenheiten gewirkt hätten, so würden sie dadurch vielleicht mehr unsern Unwillen erregt, als unsere Theilnahmen gewonnen haben, indem wir durch fremdartige Wesen Leiden und Empfindungen entstehen sehen, die unserm Herzen so nahe liegen, und die eben dadurch eine tiefe und bleibende Rührung hervorbringen.

Im ganzen Stücke aber hat der Dichter sorgfältig alle hohen Grade, alle Extreme der Leidenschaften, vermieden. Am höchsten ist der Affekt am Schluß des dritten Akts gespannt, aber hier läßt der Dichter den Alonso auch sehr schnell abbrechen, er rückt ihn schnell aus den Augen der Zuschauer, weil hier der Redende leicht unser Mitleid in einem hohen Grade erregen, und so zum tragischen Charakter werden konnte. — Eben so hat der Dichter alle übrigen Affekte gemildert, er läßt sie nie einen sehr hohen Grad erreichen, er will uns in keiner Situation tief rühren oder erschüttern, keine Person soll unser Mitleid erregen, Prospero so wenig als Ferdinand oder Alonso. Tragische Situationen und hohe Affekte lagen dem Stoff seines Schauspiels ziemlich nahe: Prospero konnte sich höchst unglücklich fühlen, Alonso konnte verzweifeln, seine Gefährten konnten von Hunger und dem ganzen Gefühle ihres Elends auf einer wüsten Insel gemartert werden; wie lebhaft konnte der Dichter ihr Entsetzen beim Anblick der Geister zeichnen, — aber alle diese Gelegenheiten vermeidet Shakspeare, er erhebt Prospero zu einem fast übermenschlichen Wesen, Alonso und seine Gefährten werden uns nicht als Leute gezeigt, die im höchsten Grade unglücklich sind, ihre Verwunderung

beim Anblick der Geiſter iſt kein Schreck oder Entſetzen; — der Dichter fühlte es zu lebhaft, wie eine einzige Scene voll hohen Affekts den Glauben an das Wunderbare zerſtören und ſo die Einheit ſeines Schauſpiels vernichten würde.

Seine dargeſtellten Affekte ſind im Sommernachtstraum, eben ſo wie hier, gemildert: Liebe, Eiferſucht und Zorn kommen den Gemälden in Romeo, dem Wintermärchen, oder Othello, bei weitem nicht nahe, — obgleich alles dies im Sommernachtstraum nicht ſo edel und ſchön als im Sturm durchgeführt iſt. — Keines von allen Luſtſpielen Shakſpeare's grenzt ſo ſehr (beſonders in den drei erſten Akten) an die Tragödie, als das Wintermärchen. Die Eiferſucht des Leontes iſt hier nicht die tragiſche Eiferſucht Othello's, aber ſie ſteht nicht ſehr tief unter dieſer, der Dichter hat ſie doch ſo weit und ſo ſtark gezeichnet, daß ſie ſeine Begebenheiten motivirt, alle Aufmerkſamkeit wird durch die Zeichnung auf dieſe gelenkt, der Blick wird vorzüglich auf dieſen Gegenſtand geheftet, — man kann ſich daher in dieſem Stücke nicht gut eine Geiſterwelt denken, die uns täuſchte; die hohe Leidenſchaft würde gleichſam beſtändig mit dieſer in Widerſpruch ſtehen, neben Hermionens Unglück und Leontes Wuth würde ein Ariel oder Puck keine Rolle ſpielen können, man würde ſie unnatürlich und abgeſchmackt finden.

Auch gegen dieſe Regel, der der feiner empfindende Shakſpeare folgte, hat Fletcher in ſeiner Getreuen Schäferin gefehlt. Perigot's Wuth und Eiferſucht, in der er ſeine Geliebte erſticht, erreicht den höchſten Grad; dieſe Scene iſt ganz im Kolorit der Tragödie gemalt, — und eben dieſe hohe Leidenſchaft vermehrt unſern Unglauben, wenn wir kurz darauf den Flußgott erſcheinen ſehen, der die Geliebte ins Leben zurückbringt. Die Phantaſie kann ſich nicht mit dieſer Fiction beſchäftigen, da ſie der Dichter kurz vorher

durch alle Grade der Wuth und Eiferſucht geführt hat; die Seele erwartet hier Gefühle, die jenen entſprechen und die Einbildungskraft in dieſelbe Thätigkeit ſetzen, das Wunderbare aber, das hier eintritt, erregt nur ein Erſtaunen, die Illuſion hört auf, und das Wunderbare erſcheint uns nur als ein nichtsſagender Scherz des Dichters.

Wenn das Wunderbare und hoher Pathos auf eine ſolche Art abwechſeln, ſo entſteht dadurch die widrigſte Unterbrechung. Die Illuſion eines Traums und eines wunderbaren Schauſpiels hören nach denſelben Geſetzen auf: ſobald in einem Traume das Unglück einer Perſon einen ſehr hohen Grad erreicht, ſo fang' ich an, an der Wahrheit des Traums zu zweifeln, oder ich verliere wenigſtens die wunderbaren Weſen ganz aus dem Gedächtniß, die die Urheber dieſes Unglücks waren.

3) Durch das Komiſche.

Wenn die Täuſchung des Wunderbaren alſo dadurch entſteht, daß der Zuſchauer nie auf irgend einen Gegenſtand einen feſten und bleibenden Blick heftet, daß der Dichter die Aufmerkſamkeit beſtändig zerſtreut und die Phantaſie in einer gewiſſen Verwirrung erhält, damit ſeine Phantome nicht zu viele körperliche Conſiſtenz erhalten und dadurch unwahrſcheinlich werden: — ſo mußte Shakſpeare fühlen, daß durch die Art, von der bis jetzt von der Behandlung des Wunderbaren geſprochen iſt, dieſe Forderungen noch nicht hinlänglich erfüllt würden. Sein Schauſpiel hatte Mannigfaltigkeit, indem es nicht blos eine Geiſterwelt darſtellte, ſondern auch das Herz durch liebenswürdige Charaktere erwärmte: er glaubte aber die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers noch nicht genug zerſtreut, und gab ſeinem Stücke einen neuen Zuſatz, durch den es eben ſo viel an Schönheit, als an pſychologiſcher Richtigkeit gewann.

Es iſt eine ſonderbare Erſcheinung in der menſchlichen

Seele, daß ſie oft das Fürchterliche und Lächerliche ſo nahe beieinander findet, daß die Phantaſie ſo gern denſelben Gegenſtand komiſch und entſetzlich macht, und daß eben das, was jetzt Lachen erregt, bei geſpannter Phantaſie in Schauder verſetzen kann. Es gehört dies zur unbegreiflich ſchnellen Beweglichkeit der Imagination, die in zwei aufeinander folgenden Momenten ganz verſchiedene Ideen an einen und denſelben Gegenſtand knüpfen, und jetzt Lachen, und gleich darauf Entſetzen erregen kann. In den Geiſter- und Hexenmärchen des gemeinen Haufens finden ſich eben ſo viele ſchreckliche als lächerliche Züge. Aber man wird ſehr häufig finden, daß ohne dieſes Lächerliche das Entſetzliche den größten Theil ſeiner Stärke verlieren würde, und eben ſo oft, daß eben das, was uns in dem einen Augenblicke zum Lachen reizen kann, uns bei einer exaltirten Phantaſie ein Grauen erregt. Kinder fürchten ſich vor gezeichneten Caricaturen eben ſo leicht, als ſie darüber lachen; die Hexen im Macbeth würden komiſche Gegenſtände ſein, wenn die Umſtände, unter welchen wir ſie kennen lernen, ſie nicht fürchterlich machten. Die Phantaſie betrachtet erſt abgeſondert vom Uebrigen den Theil der Zuſammenſetzung, der lächerlich iſt, ſie findet nun nichts als das eigentlich Komiſche, und ergötzt ſich an dem Burlesken und Abgeſchmackten: durch eine plötzliche Umwendung erblickt ſie nun die andere, die ſchreckliche Seite des Gegenſtandes, ſie entdeckt eine Beziehung, die ſie nicht vermuthet hatte; durch das, was vorher lächerlich ſchien, erhält nun das fürchterliche Bild ſo individuelle Züge, daß die Imagination davon, wie von einem gewaltigen Schlage, getroffen wird. Es iſt nicht unnatürlich, daß ein Wanderer, der am Abend über ſeinen mißgeſtalteten Begleiter ſpottet, ſich aber plötzlich erinnert, daß er an einem verdächtigen Orte ſei, plötzlich anfängt

ſeinen Gefährten für ein Geſpenſt zu halten, und daß jeder Zug, der ihm ſoeben lächerlich war, ihm jetzt fürchterlich erſcheint.

Im Traume verfährt die Phantaſie oft eben ſo; das Lächerliche präparirt ſehr oft das Gräßliche. Wir würden oft das Furchtbare bezweifeln, aber eben durch die komiſchen, individuellen Züge, die oft ganz aus der gewöhnlichen Welt hergenommen ſind, werden wir gezwungen, es zu glauben, denn unſere Urtheilskraft wird ſo verwirrt, daß wir die Kennzeichen vergeſſen, nach denen wir ſonſt das Wahre beurtheilen, wir finden nichts, worauf wir unſer Auge fixiren könnten; die Seele wird in eine Art von Schwindel verſetzt, in welchem ſie ſich am Ende gezwungen der Täuſchung überläßt, da ſie alle Kennzeichen der Wahrheit oder des Irrthums verloren hat. Cazotte hat in ſeinem vortrefflichen Märchen: Le diable amoureux, dieſe Bemerkung ſehr vortheilhaft genutzt, denn hierin beſteht zum Theil das Räthſelhafte und Fürchterliche ſeiner Erzählung. Er läßt ſelbſt am Schluß einen alten Prieſter zum Alvarez ſagen: Après vous avoir ébloui autant que vous avez voulu l'être, contraint à se montrer à vous dans toute sa difformité, il obéit en esclave qui prémédite la révolte; il ne veut vous laisser aucune idée raisonnable et distincte, mêlant le grotesque au terrible; le puérile de ses escargots lumineux, à la découverte effrayante de son horrible tête; enfin le mensonge à la vérité; le repos à la veille; de manière que votre esprit confus ne distingue rien, et que vous puissiez croire, que la vision qui vous a frappé, était moins l'effet de sa malice, qu'un rêve occasioné par les vapeurs de votre cerveau.

Um dieſe Bemerkungen auf den Sturm und den Sommernachtstraum anzuwenden, ſo wird man bald fühlen, daß

es die komiſchen Scenen vorzüglich ſind, durch welche der Dichter unſere Aufmerkſamkeit zerſtreut, und verhindert, daß wir nicht ein zu feſtes und prüfendes Auge auf die Weſen ſeiner Imagination heften, das ſie nicht aushalten würden. Das Lächerliche ſoll zwar hier nicht das Furchtbare verſtärken, aber es vermehrt hauptſächlich die Mannigfaltigkeit der Weſen, die die Phantaſie beſchäftigen. Ohne die komiſchen Perſonen Trinkulo und Stephano hatte das Schauſpiel immer noch den Fehler einer gewiſſen Monotonie, alles wies noch zu ſehr auf Proſpero und die wunderbare Welt hin, die ihn umgibt; Ferdinands und Miranda's Liebe hat ſelbſt etwas Romantiſches, das ans Abenteuerliche grenzt, ſo wie die Begebenheiten Alonſo's und ſeiner Gefährten; das Wunderbare würde eben darum nicht täuſchen, weil es zu wunderbar war. Ein ſeltſamer Traum illudirt uns um ſo leichter, wenn wir Perſonen darin erſcheinen ſehen, die wir recht genau kennen. Auf eben dieſe Art hintergeht uns der Dichter, indem er Charaktere einführt, die ſeiner wunderbaren Welt zu widerſprechen ſcheinen, da ſie ganz aus der gewöhnlichen genommen ſind, die nichts von jenem Außerordentlichen haben, das wir an allen übrigen Perſonen wahrnehmen. So entfernt uns die übrige wunderbare Welt ſteht, ſo nahe ſtehen uns dieſe; durch ihre Alltäglichkeit erhält das Ganze mehr individuelle Züge, und indem ſie einen Theil der Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen, wird das Schauſpiel und das Uebernatürliche dadurch um ſo täuſchender und wahrſcheinlicher. — Aber, ſo wie im Sommernachtstraum, läßt ſie der Dichter nicht ganz gewöhnlich und alltäglich bleiben, dies würde ſie von der wunderbaren Compoſition des Ganzen zu ſehr trennen, er bringt ſie durch Caliban in eine abenteuerliche Gruppe zuſammen, und durch dieſen ſeltſamen Charakter verknüpft

der Dichter wieder auf die geſchickteſte Weiſe das Wunderbare und Komiſche ſeines Stücks. Caliban ſelbſt iſt nur halb komiſcher Charakter, aber er bringt Trinkulo und Stephano in den Geſichtspunkt, in welchem ſie komiſch erſcheinen, er iſt zugleich die Perſon, die uns unaufhörlich in die Welt voller Seltſamkeiten und Wunderwerke verſetzt, die uns der Dichter nie will aus den Augen verlieren laſſen. — Im Sommernachtstraum beobachtet Shakſpeare eben dies, die komiſchen Perſonen ſind ganz aus der gemeinen Welt entlehnt, aber durch Puck werden ſie in eine wunderbare Verbindung mit dem übrigen Stücke gebracht. Nur iſt auch der komiſche Theil des Sommernachtstraums viel ſchwächer als der des Sturms: und die komiſchen Scenen ſelbſt ſchließen ſich hier weit beſſer an den ernſthaften Theil des Stücks.

Trinkulo und Stephano ſind keine komiſche Charaktere, deren Zeichnung der Dichter ſehr zu entwickeln nöthig hätte. Feigheit, Sucht zu ſcherzen und Liebe zum Trunk ſind die Haupteigenſchaften, die ſie, ohne eine Beimiſchung von vielen Nebenzügen, komiſch machen. Dieſe beiden Charaktere laſſen ſich ſchnell erkennen und leicht verſtehen, ſie erfordern kein Studium, weil ſie der Dichter faſt ganz rein und unvermiſcht gelaſſen hat. — Shakſpeare hatte bei dieſer Zeichnung denſelben Zweck, den er bei der Milderung der Affekte hatte, ſie ſollten die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers nicht zu lange und nicht zu feſt auf ſich heften, weil ſonſt über das Mittel der Zweck ſelbſt verloren gegangen ſein würde; ſie ſollten nur die Zerſtreuung der Theilnahme befördern und das Wunderbare und den Eindruck des ganzen Stücks unterſtützen. Parolles aber ſtatt Trinkulo, oder Falſtaff ſtatt Stephano, würden die herrſchenden Theile des Schauſpiels werden, alle übrigen würden verdunkelt zurück-

treten, und so ginge die Einheit des Ganzen verloren. Shakspeare aber charakterisirte sie in wenigen auffallenden und bleibenden Zügen.

Die Nothwendigkeit des Komischen haben auch fast alle neueren Dichter gefühlt, die aus irgend einem wunderbaren Märchen eine Oper zusammensetzten; man findet jedesmal wenigstens einen komischen Charakter darin. Die Einführung des Wunderbaren in seine Schauspiele war eines der Mittel, wodurch Gozzi seinen talentvolleren Vorgänger Goldoni vom italienischen Theater zu verbannen suchte. Das Unregelmäßige seiner Stücke gab einigen reisenden Engländern Gelegenheit, ihm den Namen eines italienischen Shakspeare zu geben. Diese beiden Dichter sind sich aber durchaus unähnlich, sowol was die Darstellung der Charaktere und Leidenschaften, als auch die ganze Anlage ihrer Stücke betrifft. Gozzi hat keinen andern Plan, als zu unterhalten und Lachen zu erregen; der größte Theil seiner Schauspiele ist nur Farce, er dramatisirt irgend ein orientalisches Mährchen, besetzt einen Theil der Rollen mit komischen Personen und fügt das Wunderbare hinzu, um seine Composition noch bizarrer und grotesker zu machen. Man kann seinen Stücken nicht eine gewisse flüchtige Laune, einen lebendigen Witz absprechen, aber er hat es gewiß nur dem Hang seiner Landsleute für die Farce zu danken, daß seine dramatischen Mißgeburten einen so schreienden Beifall erhielten und die Stücke Goldoni's verdunkelten, die in jeder Rücksicht unendlich über den seinigen stehen. In der Art, wie Gozzi das Wunderbare in seinen Stücken benutzt, zeigt es sich vorzüglich, wie wenig er neben Shakspeare genannt zu werden verdient, denn bei ihm ist es nur ein Spielwerk für die Augen des Zuschauers, der durch Verwandlungen oft genug überrascht wird.

Nicht blos der dramatiſche, ſondern auch der epiſche Dichter kann auf die bis jetzt bemerkte Art ſeiner wunderbaren Welt einen höhern Grad von Wahrſcheinlichkeit geben. Arioſt's Zauberkreis iſt eben darum ſo wahr und überzeugend, weil er uns nie Geiſter und Zauberer aus dem Geſichte verlieren läßt; wir verlaſſen nie die Welt wieder, in die er uns einmal eingeführt hat; die komiſchen Epiſoden, der ſcherzhafte Ton, in dem er ſo oft ſpricht, befördern ebenfalls den Glauben an ſeine Wunder. Beim Taſſo ſteht die Zauberwelt mehr iſolirt, ſie hat daher auch gar nicht jenes lebendige und täuſchende Kolorit, ſie iſt immer weit von uns entfernt, wenn wir vertraulich unter allen Phantomen Arioſt's wie unter Bekannten umhergehen.

4) Durch Muſik.

Das letzte, wodurch Shakſpeare unſern Glauben für ſeine Zaubereien gewinnt, iſt ein völlig mechaniſcher Kunſtgriff, — nämlich durch die Muſik. — Die Erfahrung wird jedermann überzeugt haben, wie ſehr Geſang und Muſik abenteuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten und gewiſſermaßen wahrſcheinlich machen. Die Phantaſie wird durch Töne ſchon im voraus beſtochen und der ſtrengere Verſtand eingeſchläfert; aus eben dieſer Urſache erſcheinen uns manche Zauber- und Feenmärchen als Operetten noch ziemlich erträglich, die als Schauſpiele den höchſten Grad unſers Widerwillens erregen würden. — Jeder Zuſchauer muß es gefühlt haben, wie der Marſch von Hörnern im vierten Akt der Räuber, den Karl Moor blaſen läßt, die folgende abenteuerliche und fürchterliche Scene vorbereitet.

Lieder und Geſänge ſind daher durch den ganzen Sturm zerſtreut: Ferdinand tritt auf, indem Ariel ein ſeltſames Lied ſpielt, das völlig dem Kolorit der Feenwelt entſpricht, und das daher weder Gildon's Tadel, noch Warburton's

großes Lob verdient; Ariel ſchläfert durch Muſik Alonſo und ſeine Begleiter ein und erweckt ſie wieder durch Muſik, Stephano tritt mit einem Liede auf, Caliban ſchließt den zweiten Aufzug mit einem Geſange, Ariel ſpielt im dritten Akt, indem Trinkulo und Stephano ſingen, unter einer feierlichen Muſik tragen Geiſter dem Alonſo und ſeinen Gefährten eine Tafel auf, nach Ariels Verſchwinden folgt eine ſanfte Muſik, eine ſolche kündigt die Maske an, die Proſpero von Geiſtern aufführen läßt, unter einem feierlichen Geſange treten die Fremden in Proſpero's Zauberzirkel und Ariel ſingt bald nachher ein fröhliches Lied. Shakſpeare läßt auf dieſe Art die Muſik durch das ganze Stück nicht verſtummen, er kannte den Einfluß der Tonkunſt auf die Gemüther zu ſehr.

II. Ueber die Behandlung des Wunderbaren in der Tragödie.

Ich habe bis jetzt nur von der Art des Wunderbaren geſprochen, die im Sturm und Sommernachtstraum herrſcht, und von der Manier, mit der es der Dichter hier behandelt; ich will jetzt noch einige kurze Bemerkungen über die Darſtellung deſſelben Stoffes in ſeinen Tragödien verſuchen.

Der Zweck des Trauerſpiels iſt Furcht und Mitleid. Die Tragödie iſt das Gebiet aller hohen Affekte, der Extreme der Leidenſchaften; die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers muß immer auf einen Punkt geheftet bleiben, jede Zerſtreuung thut der Wirkung des Stückes Schaden. Durch alle Gradationen des Elends und der Leidenſchaften führt uns der Dichter ſeinem Zweck entgegen: von Othello's Liebe bis zum letzten und fürchterlichſten Augenblicke ſeiner Eiferſucht, von dem Moment, da Macbeth den erſten, flüchtigen Gedanken des Mordes faßt, bis zu dem, da er endlich mit

einem Tode die Zahl ſeiner Verbrechen ſchließt. Kein Vorfall, kein Charakter darf uns hier in den Weg treten, der uns den Hauptgeſichtspunkt verrückte; ſobald der Zuſchauer hier unterbrochen wird, ermattet auch die Theilnahme. Ich habe aber eben zu zeigen geſucht, daß das Wunderbare im Sturm und Sommernachtstraum eben dadurch wahrſcheinlich werde, daß die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers nicht zu lange auf einen Punkt geheftet bleibe; der hohe Affekt der Tragödie, der Endzweck des Trauerſpiels ſelbſt, ſcheinen alſo nicht eine ſolche Geiſterwelt zu vertragen, wie ſie Shakſpeare im Sturm darſtellt.

1) Die Geiſterwelt ſcheint uns hier entfernter, und iſt uns unbegreiflicher.

Er handelt auch in der Tragödie ganz umgekehrt: die Geiſterwelt iſt hier der wirklichen untergeordnet, der Dichter läßt ſie nicht als Hauptzweck hervortreten; ſie wahrſcheinlich zu machen, ſind ihr nicht die übrigen Theile des Stücks untergeordnet, — ſondern Leidenſchaften und Begebenheiten unſerer Welt ziehen die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf ſich; — die wunderbare dient ihm nur dazu, das Furchtbare zu verſtärken, uns noch tiefer zu erſchüttern. Das Wunderbare tritt hier in den Hintergrund zurück; wie ein Blitzſtrahl bricht es dann plötzlich hervor, und eben darum iſt hier die Kunſt des Dichters, es wahrſcheinlich zu machen, nicht ſo nothwendig; wenn er es nur dahin bringt, daß es nur eintritt, uns zu erſchrecken und zu erſchüttern, ſo wird ſchon dadurch unſere Illuſion völlig gewonnen, denn der Schreck, den wir empfinden, läßt den richtenden Verſtand nicht zur Sprache kommen.

Im Sturm und im Sommernachtstraum iſt uns die Geiſterwelt näher gerückt. Wir verſtehen zwar immer nicht, wie Ariel wirkt, oder wie eine Blume (ſiehe die ſchöne

Beſchreibung im zweiten Akt des Sommernachtstraums) die Wirkungen haben kann, die ihr Oberon beilegt; — aber wir ſehen doch die Mittel, durch welche eine Wirkung hervorgebracht wird, der Dichter macht uns mit der Natur des Ariel und der Titania bekannt. Völlig unbegreiflich hingegen ſind uns die Erſcheinungen in der unterirdiſchen Hexenhöhle; der Geiſt des alten Hamlet und des Banquo bleiben immer für uns fremde, unbegreifliche Weſen. In dem Dunkeln und Räthſelhaften dieſer wunderbaren Welt liegt das Erſchreckende; — daß wir ſo unendlich weit von ihr entfernt ſtehen, und mehr ahnden, als wirklich wahrnehmen, dies iſt es, was unſern Schauder erregt und uns ſo ſtark erſchüttert. Shakſpeare charakteriſirt im dritten Akt des Sommernachtstraums dieſe beiden Arten der Geiſter ſelbſt ſehr gut:

Puck.

Das muß, o Geiſterfürſt, ſehr bald geſchehn;
Die ſchnellen Drachen, die den Wagen ziehen
Der braunen Nacht, durchſchneiden ſchon die Wolken
Mit größrer Eil', und dorten ſcheint Aurorens
Vorläufer ſchon, bei deſſen Ankunft die
Umirrenden Geſpenſter ſchaarenweiſe
Heim zu Kirchhöfen eilen. Schon ſind alle
Verdammten Geiſter, die auf Scheidewegen
Und in den Fluthen ihr Begräbniß haben,
Zu ihrem würmervollen Lager bebend
Zurückgekehrt; aus Furcht, der helle Tag
Möcht' ihre Schande ſehn, verbannen ſie
Freiwillig ſich vom Lichte weg, und bleiben
Auf ewig zu der ſchwarzen Nacht geſellt.

Oberon.

Doch wir ſind Geiſter einer andern Art,
Oft hab' ich mit dem Morgenlicht geſcherzt,
Und kann den Wald ſo lange wie ein Jäger
Durchtraben, bis des Himmels Pfort' in Oſten
Ganz feuerroth ſich gegen den Neptun

Mit weit umher ergoßnen Strahlen öffnet,
Und ſeine grünen Ström' in Gold verwandelt.

Im Hamlet ſagt der Geiſt:

O wäre mir es nicht verboten, das
Geheimniß meines Kerkers zu entdecken,
Ich könnte eine Schilderung beginnen,
Die mit dem kleinſten Worte deine Seele
Zermalmte, daß dein junges Blut erſtarrte;
Daß deine beiden Augen, Sternen ähnlich,
Aus ihren Höhlen ſprängen, daß ſich trennten
Die dichten, krauſen Locken, jedes Haar
Sich aufwärts ſträubte, wie die Stacheln des
Ergrimmten Igels. — Aber dieſe Räthſel
Der Ewigkeit gehören nicht für Ohren
Von Fleiſch und Blut.

ıd in dieſer grauenvollen Dämmerung läßt der Dichter
ch alle ſeine übernatürlichen Weſen in der Tragödie.

Die Geiſter der Tragödie treten nur auf, um die tra-
che Wirkung auf das höchſte zu bringen. Im Hamlet
eicht die Scene zwiſchen ihm und ſeiner Mutter einen
hen Grad des Pathetiſchen, als der Geiſt eintritt und
: Scene einen neuen, noch kühnern Schwung gibt. Durch
mlet's Erſtaunen, Schaudern und Zittern im erſten Akt,
rch Macbeth's Leidenſchaft, die an Wahnſinn grenzt, in-
n er den Geiſt Banquo's erblickt, hiedurch läßt uns der
ichter gar keinen Zweifel an der Exiſtenz der Geiſter ſelbſt
rig, indem ſich die Empfindung Macbeth's und Hamlet's
n Zuſchauer mittheilt: der Schreck iſt es hier, ſo wie das
ithſelhafte und Unbegreifliche des Hexenkeſſels, was uns
t Grauſen erfüllt und uns auf die lebendigſte Art täuſcht.

Alles Unbegreifliche, alles, wo wir eine Wirkung ohne
e Urſache wahrnehmen, iſt es vorzüglich, was uns mit
hrecken und Grauen erfüllt: — ein Schatten, von dem
: keinen Körper ſehen, eine Hand, die aus der Mauer

tritt und unverſtändliche Charaktere an die Wand ſchreibt, ein unbekanntes Weſen, das plötzlich vor mir ſteht, und eben ſo plötzlich wieder verſchwindet. Die Seele erſtarrt bei dieſen fremdartigen Erſcheinungen, die allen ihren bisherigen Erfahrungen widerſprechen; die Phantaſie durchläuft in einer wunderbaren Schnelligkeit tauſend und tauſend Gegenſtände, um endlich die Urſache der unbegreiflichen Wirkung herauszubringen, ſie findet keine befriedigende, und kehrt noch ermüdeter zum Gegenſtande des Schreckens ſelbſt zurück. Auf dieſe Art entſteht der Schauder, und jenes heimliche Grauſen, das uns im Macbeth und Hamlet befällt: ein Schauder, den ich einen Schwindel der Seele nennen möchte, ſo wie der körperliche Schwindel durch eine ſchnelle Betrachtung von vielen Gegenſtänden entſtehen kann, indem das Auge auf keinem verweilt und ausruht. — Wären wir mit Hamlet's oder Banquo's Geiſt ſo vertraut wie mit Ariel oder Caliban, ſo würden ſie uns wenig erſchrecken; nur in dem Dunkel, womit der Dichter hier ſeine wunderbare Welt umhüllt, liegt das Furchtbare, und indem er es mit den höchſten Ausbrüchen der Leidenſchaft in Verbindung bringt, erregt er das Erſchütternde. — Daher iſt die Geiſtererſcheinung im Cäſar nicht ſo fürchterlich als die im Macbeth, weil Brutus hier nicht mit jenem Entſetzen Macbeth's ſpricht; aber der Dichter wollte hier auch nur eine bange Ahndung für ſeinen Haupthelden erregen, keinen hohen tragiſchen Schreck. — Die Geiſter in Richard III. ſind nur Vorboten ſeines Unterganges, nur Herolde ſeines Elends; aber ſie ſind nicht, wie Banquo's Geiſt dem Macbeth, das ſinnlich dargeſtellte Elend und Entſetzen Richard's.

2) Das Wunderbare muß auch hier auf irgend eine Art vorbereitet werden.

Aber auch in der Tragödie wendet Shakſpeare faſt im-

ier einige Kunſt an, um ſeine übernatürlichen Weſen vor-
ubereiten. Wenn das Furchtbare dieſer fremdartigen Er-
heinungen in dem Dunkeln, Räthſelhaften und Unbegreif-
chen beſteht, ſo kann dies, wenn es zu plötzlich, zu un-
ermuthet eintritt, ſchwerlich anders als durch einen plötz-
ichen Schreck wirken, der alle übrigen Ideen und Empfin-
ungen verſchlingt; oder es iſt ganz ohne Wirkung. Der
ramatiſche Dichter muß ſich überhaupt hüten, das Schreck-
iche nicht ohne alle Vorbereitung eintreten zu laſſen, und
s überhaupt nicht zu ſeltſam, zu räthſelhaft zu machen, ſo
aß es zu ſehr allen unſern Begriffen widerſpricht; denn
onſt fällt er leicht ins Abgeſchmackte und Kindiſche. Da-
in gehört die plötzlich redende Bildſäule im Festin de Pierre.

In einem Stücke, das vor Shakſpeare geſchrieben ward: The Spanish Tragedy, wird die Handlung mit einem Geiſt eröffnet, der mit der Rache auftritt: dieſe Erſcheinung wirkt nicht, weil wir ſie nicht erwarteten und ihre Bedeutung überhaupt nicht wiſſen. Shakſpeare hätte auch vielleicht ſeinen Macbeth ſchicklicher, als mit einer Hexenſcene eröffnen können: wir verſtehen dieſe fremdartigen Weſen gar nicht, die wir ſo unvermuthet und ohne Vorbereitung vor uns ſehen; ſie ſind uns auch nicht im Anfange, ſondern erſt nachher furchtbar. — Sonſt bemüht ſich Shakſpeare jedesmal, den Zuſchauer auf irgend eine Art auf ſeine Erſcheinungen vorzubereiten, oft unmittelbar durch einen einzigen Zug, den er nicht ſchöner wählen konnte. Auf die ſchönſte Art in allen ſeinen Schauſpielen thut er dies im Hamlet. Horatio tritt bald nach der Eröffnung des Stücks auf; Bernardo und Marcellus haben ihm von einer Erſcheinung geſagt, die ſie mehrere Nächte hintereinander geſehen haben. Horatio iſt ungläubig. Sie ſetzen ſich, und Bernardo will ihm noch einmal die Begebenheit erzählen und ſagt:

Als eben jener Stern, der westlich vom
Polarstern ist, an jene Stelle kam,
Wo er am Firmament jetzt funkelt, sahen
Marcellus und ich selbst, als eben Eins
Die Glocke schlug. —
Marcellus. Still! sieh, dort kömmt es wieder.

Nun tritt der Geist auf: wir haben schon vorher von ihm sprechen hören, aber durch diese einzige wunderbare Bestimmung werden wir für das Wunderbare selbst empfänglich gemacht, wir fühlen uns plötzlich in eine fremde Welt entrückt, und betrachten nun mit einem stummen Schreck einen unbekannten Bewohner jener Gegenden. Horatio beschwört den Geist, er entfernt sich wieder. Nachdem sich alle von ihrem Schrecke erholt haben, fängt Horatio an, aus dieser Erscheinung unglückliche Vorbedeutungen für Dänemark zu weissagen, dadurch gewinnt die Erscheinung selbst an Würde, und unsere Furcht wird vermehrt: der Geist tritt von neuem auf, — Horatio's Beschwörung, das plötzliche Verschwinden des Geistes, indem der Hahn kräht, vermehrt hier das fürchterlich Wunderbare außerordentlich. Hamlet wird von dieser Erscheinung benachrichtigt, er begleitet seinen Freund auf die Wache, unsere Erwartung ist gespannt, das Gespenst tritt auf, und bei der höchst pathetischen Beschwörung Hamlets, bei dem stummen Winken des Geistes und der Leidenschaft des Prinzen erreicht unser Schauder den höchsten Grad: indem das Gespenst anfängt zu sprechen, verliert es zwar etwas von seiner Furchtbarkeit, weil hier sogleich etwas von dem Räthselhaften in der Erscheinung verschwindet; die Worte des Geistes aber und seine Art, sich auszudrücken, lassen uns nie ganz aus unserm Erstarren zurückkommen. Alle diese Scenen sind mit bewundernswürdiger Kunst gedichtet: der Geist im Hamlet hält von allen, die Shakspeare darstellt, dem Auge am längsten Stand; er mußte hier sein

ges Genie aufbieten, wenn dieſer Geiſt durch dies lange weilen nicht ſeine täuſchende Kraft verlieren ſollte. Im en Akt erſcheint er ohne dieſe Vorbereitung, ſie iſt hier auch unnöthig, weil wir ihn ſchon kennen: Hamlet's hos, und ſein plötzliches Eintreten machen die Scene ungeachtet ſehr furchtbar, und die hohe Leidenſchaft des nzen vornehmlich präparirt ſchon das Gemüth des Zuers durch ſich ſelbſt auf dieſe wundervolle Erſcheinung. Macbeth ſehen wir Banquo's Ermordung, Macbeth ht von ihm bei der Tafel, er heuchelt eine Beſorgniß Aengſtlichkeit für ſeinen Freund: ſelbſt dadurch werden für die Erſcheinung Banquo's vorbereitet, — ſie erckt uns, aber es iſt ein Schreck, dem eine dunkle, ängſtFurcht voraus ging. Hätte uns der Dichter nichts um quo's Ermordung wiſſen und dann den Geiſt plötzlich eten laſſen, um uns noch heftiger zu erſchüttern, ſo de er ſeinen Zweck ſehr verfehlt haben, das Geſpenſt e uns zu unbegreiflich und räthſelhaft geweſen, um eibleibenden Eindruck hervorzubringen. — Die Geiſtererung im Cäſar wird durch Muſik vorbereitet, und Bruſagt plötzlich, indem er ſich zum Leſen niederſetzt: „Wie t die Kerze brennt!" Indem bemerkt er den Geiſt: es Nacht, nur eine Kerze brennt vor Brutus. Man glaubte, die Gegenwart der Geiſter ſich vorzüglich an den Lichäußerte; daher auch die Bemerkung Richard's, als er ſeinem Traum auffährt, daß die Lichter blau brennen. Cäſar ſetzt auch Shakſpeare die Empfindung des Wunaren noch durch die kleine Scene fort, in welcher Bruſeine Leute weckt; eben dieſe Empfindung wird durch ard's Monolog nach den Erſcheinungen der Geiſter fortzt, weil hier ſonſt das Wunderbare zu iſolirt ſtehen de. Die Uebergänge ſind der Täuſchung wegen noth-

wendig, vorzüglich im Cäſar und Richard, weil hier übernatürliche Weſen nur ein einziges Mal auftreten und dann wieder verſchwinden.

3) Der Dichter läßt für das Wunderbare faſt immer eine natürliche Erklärung übrig.

Um nicht zu weitläufig zu werden, will ich jetzt mit einer Bemerkung ſchließen, die ſich faſt auf alles dargeſtellte Wunderbare des großen Dichters, auch im Sturm und Sommernachtstraum, bezieht. Kein Dichter hat vielleicht in dieſe veredelte Märchen des Volks zugleich einen ſo großen und tiefen Sinn gelegt, als Shakſpeare. — Noch kein Kritiker hat im Charakter des Hamlet den ſo hervorſtechenden Zug der Frömmelei bemerkt, womit ſein Hang zum Grübeln und ſeine beſtändige Zweifelſucht genau zuſammenhängen. Die Einleitung des Stücks konnte daher nicht ſchicklicher und zugleich grauenhafter, dem Stück und vorzüglich dem Charakter Hamlet's angemeſſener, gewählt werden. Ein Jüngling, der unaufhörlich in dunkeln, trüben Empfindungen lebt, der an allen Gegenſtänden nur die traurige Seite aufſucht, um ſich ſelbſt damit zu quälen, dieſer wird durch eine Geiſtererſcheinung aus ſeiner melancholiſchen Trägheit geriſſen und zum Handeln aufgefordert; ſeine glühende Phantaſie und ſein Hang zum Aberglauben kommen der Erſcheinung gleichſam entgegen; einem Brutus oder Cäſar gegenüber geſtellt, verliert die Erſcheinung faſt alles von ihrer Schönheit. Die Hexen, ihre Prophezeiungen und ihre Art zu wirken, paſſen eben ſo gut in das Kolorit Macbeth's. Dort wird ein Sohn vom Geiſt ſeines Vaters zur Rache aufgefodert; hier ein Feldherr von hölliſchen Unholden zum Morde ſeines Königs und ſeiner Freunde. Der Charakter Macbeth's iſt härter, rauher und kriegeriſcher; die That ſelbſt, zu der er verleitet wird, ſteht eben ſo ſchön den noch

grauenhafteren und wilderen Hexenphantomen gegenüber, als der weichere Charakter Hamlet's dem Geiſte ſeines Vaters: man kann hier keine Veränderung der Perſonen vornehmen und z. B. einen Othello mit den Hexen zuſammenſtellen, ohne dem Dichter ſehr viel von ſeinen Schönheiten zu rauben.

Shakſpeare vermeidet es gern, daß Geſpenſter von mehr als einer Perſon geſehen werden, und darin beſteht vielleicht die größte Schönheit ſeiner Geiſtererſcheinungen, denn er legt dadurch in dieſe eine Art von allegoriſchem Sinn, der ſie für den Verſtand und die Phantaſie gleich intereſſant macht; dieſe Allegorie iſt aber von der oben getadelten ganz verſchieden. Er perſonificirt allerdings Affekte und Ideen, aber er läßt ſie unter einem Gewande auftreten, unter welchem man ſie nur nach langer Prüfung entdeckt: der Leſer muß ſie erſt ſuchen, ſie verbergen ſich lange vor ihm. Vielleicht daß Shakſpeare ſelbſt durch die damals in den Schauſpielen ſo gewöhnlichen allegoriſchen Perſonen auf dieſe Art der Darſtellung geführt ward; nur daß ſein Genie allem, was es von außen empfing, eine ſchöne und vollendete Geſtalt gab. Statt der kalten Allegorien, in welchen eine abſtrakte Idee als Perſon eingeführt wird, wie Tugenden oder Laſter, perſonificirte er die höchſten Leidenſchaften, den Seelenzuſtand, in welchem das Gemüth beunruhigt und die Phantaſie auf einen hohen Grad erhitzt iſt. In einer ſolchen Stimmung, wenn das Herz von Gewiſſensbiſſen gefoltert, oder von der Reue gequält wird, glaubt der geängſtigte Verbrecher die ganze Natur gegen ſich empört, er ſieht allenthalben Geſtalten, die ihn erſchrecken, in ſeinen Träumen ſieht er Geſpenſter, die ihm ſeinen Untergang drohen. — In der Zeichnung ſolcher Charaktere zeigt ſich nun Shakſpeare als ächter dramatiſcher Dichter, der alles dem Auge vorführt und den Zuſchauer alles ſelber ſehen läßt. Statt

daß Weiße in einem Monologe seinen Richard Geister sehen läßt, die der Zuschauer nicht sieht, läßt Shakspeare wirklich alle die Geister der von Richard Ermordeten auftreten und ihm seinen Untergang verkündigen. Macbeth wird vom Geiste Banquo's bis in sein Gemach verfolgt, er sitzt an seiner Tafel und erfüllt ihn mit Schauder und Entsetzen, als er eben anfangen will, den Genuß seiner neuen Würde zu empfinden. — Hier sind Richard's Angst und Macbeth's Elend dem Auge auf die fürchterlichste Art dargestellt; dies wirkt mehr, als wenn wir Macbeth unaufhörlich sein Unglück beklagen hörten. Hamlet ist im Begriff, in der Wuth gegen seinen Oheim, die Schonung seiner Mutter zu vergessen, plötzlich aber fällt ihm sein Vorsatz ein: „zwar Dolche mit ihr zu sprechen, aber keinen zu gebrauchen." Diese plötzliche Idee in der höchsten Wuth, im ganzen Feuer der Leidenschaft, hat der Dichter auf die schönste Art sinnlich dargestellt, indem er plötzlich den Geist des Vaters aus der Wand treten läßt. Dadurch wird der Uebergang nicht nur natürlicher, sondern der Zuschauer wird dadurch in die Seele des Prinzen gleichsam hineingeführt, und das Magische und Uebernatürliche macht den Eindruck bleibend und unvergänglich.

In dieser Art der Darstellung liegt zugleich eine andere Schönheit, die auf die Phantasie vielleicht am meisten wirkt, und die Ursache ist, daß Shakspeare's Geister, auch oft gesehen, immer noch erschüttern und die Phantasie nicht in der kalten Ruhe lassen, mit der man die Geister in einigen französischen Tragödien und neueren deutschen Stücken auftreten sieht. Macbeth allein sieht Banquo's Geist; eben so nimmt Hamlets Mutter ihren vergifteten Gemahl nicht wahr; sie glaubt, die Erscheinung sei nur eine Geburt der erhitzten Phantasie ihres Sohns; eben dies glauben auch

die Freunde Macbeth's: — der Zuſchauer findet ihren Glauben ſehr natürlich, aber der Dichter ſtellt ihn gleichſam über dieſe Aufklärung, er ſieht ihren Unglauben in ihren verſchloſſenen Augen gegründet, ſie ſind blind für das, was der Zuſchauer und Macbeth ſehen. Eben ſo ſieht der Zuſchauer das wirklich, was Richard nachher ſeinen Traum nennt; er wird durch dieſe Darſtellungsart in eine höhere Welt verſetzt, wo er alles überſieht und jeden Irrthum der dargeſtellten Perſonen wahrnimmt. Wäre Macbeth's oder Richard's Gewiſſensangſt ſo dargeſtellt, wie ſie Weiße in dem oben angeführten Monolog ſchildert, ſo hinge gleichſam ein Vorhang zwiſchen dem Zuſchauer und der Seele des dargeſtellten Charakters; man würde ſtets die Geſpenſter ſuchen, die Richard zu ſehen glaubt. Dieſer Monolog kann ſich daher nie an Kraft den wirklichen Shakſpeareſchen Geiſtern nähern.

Faſt immer hat Shakſpeare auch, um in die Phantaſie keine Unterbrechung fallen zu laſſen, dafür geſorgt, daß alle ſeine Uebernatürlichkeiten ſich von den Perſonen im Schauſpiele können natürlich erklären laſſen. So im Macbeth und Hamlet: beide müſſen am Ende ſelbſt an den Erſcheinungen zweifeln, da ſie keinen andern Bürgen, als ſich ſelbſt, für ihre Wahrheit haben. Daſſelbe findet bei Richard's Traum ſtatt; und auch bei dem Geiſte, den Brutus in ſeinem Zelte ſieht, — eine Scene, die Shakſpeare ſo pſychologiſch richtig gezeichnet hat, um eben dieſe Wirkung durch das Wunderbare hervorzubringen. Brutus läßt einen ſeiner Sklaven auf der Laute ſpielen, dieſer aber ſchläft bald, ſo wie die übrigen, ein; in der nächtlichen Stille ſetzt er ſich zum Leſen nieder, — eine Geſtalt tritt ihn, Brutus erſchrickt, — der Geiſt verſchwindet in eben dem Augenblicke, da Brutus wieder kalt geworden iſt.

Hier iſt die Erſcheinung faſt nur eine ſichtbar dargeſtellte böſe Ahndung; der Held iſt ſchwach und abergläubiſch, indem er ſich dieſer Ahndung überläßt; ſie verſchwindet, indem er ſeine Kräfte wieder ſammelt. — Alle Begebenheiten des Sommernachtstraums erſcheinen den handelnden Perſonen nachher als eine Traumgeſtalt, und der Dichter hat ſehr künſtlich dafür geſorgt, daß kein Vorfall zu iſolirt ſtehen bliebe, an dem ſie nachher ihre Erinnerungen knüpfen und ordnen könnten. Wenn Proſpero ſeine Tochter durch ſeine magiſche Kunſt einſchlafen läßt, ſo ſagt ſie nachher beim Erwachen, ſeine traurige Erzählung habe ſie ſo ſchläfrig gemacht; ſie findet hier auch eine natürliche Erklärung ihres Schlafs, deſſen Urſache der Zuſchauer aber beſſer weiß. Eben ſo wird Gonzalo im zweiten Akt aus dem Schlafe geweckt, indem ihn Antonio ermorden will: er hält einen Traum für die Urſache ſeines Erwachens, aber der Zuſchauer hat Ariel geſehen, der ihn auf Proſpero's Geheiß weckte.

Die Anlage des Sturms, ſo wie des Macbeth und Hamlet, machte es freilich dem Dichter unmöglich, alle Erſcheinungen auf dieſe Art auftreten zu laſſen. Hamlet würde die Erſcheinung ſeines Vaters bald nur für einen Traum gehalten haben, Macbeth die ſonderbare Prophezeiung nur für ein Hirngeſpinſt, wenn ſie in dem Zeugniſſe ihrer Freunde nicht ein Unterpfand für ihre Wahrheit gehabt hätten. Proſpero kann ſeine Wirkungen vor den übrigen Perſonen unmöglich verbergen, ob ſie gleich das Ungewitter, ſo wie mehrere andere durch ihn veranlaßte Vorfälle, für natürliche Ereigniſſe halten; aber er ſtraft ſeine Feinde durch ſeine Zauberkunſt, — er mußte ſich ihnen als Zauberer zu erkennen geben, wenn Shakſpeare nicht tauſend Unnatürlichkeiten einer Schönheit zum Opfer bringen wollte.

III.

Die neueſten Muſenalmanache und Taſchenbücher.

1796—1798.

I.

Sie verlangen also im Ernste, ganz im Ernste, meine Meinung über die Blumen, welche die Musen jüngsthin unserm Vaterlande geschenkt haben? Wenn ich gleich nicht begreife, was Ihnen an einer einzelnen Meinung liegen kann, so will ich dennoch Ihr Verlangen erfüllen, eben weil es gleichgültig ist, wie ich über diese poetischen Kalender denke.

Es wäre ohne Zweifel sehr unbillig, wenn wir von allen kleinen Gedichten, welche uns jedes neue Jahr bringt, verlangen wollten, daß sie Meisterstücke und tadellos sein sollten. Aber noch unbilliger wäre es, zu verlangen, daß Alles in Einer Manier dargestellt werden sollte; manche Blumen zu verwerfen, weil wir gerade eine ausschließende Vorliebe für diese und jene hätten. Sie werden selbst zugeben, daß mich ein solcher Vorwurf nicht trifft; und wenn es einige Sätze gibt, die man nicht gern leugnen wird, so wie die Gedichte, die fast Jedermann gut oder schlecht findet, so hoffe ich, daß wir uns doch über manchen Zweifel aufklären, über Manches, worin wir vielleicht abweichen, vereinigen können.

Jedermann ist darüber einig, daß der Vossische Almanach, seit seiner Entstehung, einen entschiedenen Werth gehabt hat. Auch im diesjährigen finden Sie viele schätzbare Gedichte vom Herausgeber. Sie sind aus allen verschiedenartigen Manieren des Verfassers, und fast in allen erkennt man den geübten Dichter, welcher Sprache und Versbau vollkommen in seiner Gewalt hat. Das Gedicht von Voß,

welches die Sammlung eröffnet: Der Geiſt Gottes, iſt vorzüglich poetiſch und kühn, der Geiſt des Leſers folgt den Gedanken des Dichters willig und ohne Mühe, und doch erhält die Seele dadurch einen hohen Schwung. Was gemeinen Versmachern viele Anſtrengung und Spannung koſtet, um den Leſer in einen poetiſchen Rauſch zu verſetzen, dazu braucht ein Dichter, wie Voß, nur einige Striche, einen Gedanken, der gleichſam nur vorüberflattert und doch gewaltig die Seele des Hörenden ergreift.

Nur erlauben Sie mir hier eine Bemerkung, die ich lieber gleich vorausſchicken will, damit Sie ſich ſchon früh an meine Klagen gewöhnen. Iſt es Ihnen nicht auch aufgefallen, daß jetzt unter unſern deutſchen Dichtern ein Luſtrum entſteht, in welchem faſt alle Ideen mehr oder minder allegoriſch vorgetragen werden? Man ſchreibt entweder Verſe über abſtrakte Gegenſtände, und dann treten Menſchheit, Aufklärung, Veränderlichkeit u. ſ. w. perſonificirt auf; oder man ſucht einem ganzen Gedichte eine allegoriſche, dunkle Beziehung beizumiſchen. Im erſten Falle grenzen die poetiſchen Produkte leicht an jene ſteifen, pedantiſch ausgemeſſenen und ſymmetriſch geſtellten Gedichte, die vor und zu Gottſched's Zeiten Mode waren. Im zweiten Falle aber wird der Dichter leicht ſchwer und unverſtändlich; er trachtet mehr darnach, eine Verwandtſchaft unter Bildern und ihren gegenſeitigen Beziehungen zu entdecken, als eine eigentlich poetiſche Darſtellung hervorzubringen; und da es dem Witze und der Phantaſie nicht ſchwer fällt, Aehnlichkeiten zu entdecken, ſo verführt dies den Dichter ſehr leicht, nach Analogien zu jagen und aus ſeinen Verſen eine geheime Räthſelſchrift zu bilden. Er geräth in Gefahr, den Namen eines Dichters zu verlieren, indem er das Gebiet der Dichtkunſt erweitern und eine ſubtile Philoſophie in ihre Grenzen

ziehen will. Dieſer Vorwurf trifft nach meiner Meinung mehrere von den neueren Schillerſchen Gedichten, ſo wie die genannte Voſſiſche Ode gleichfalls einige zu abſtrakte Sätze enthält, noch mehr aber eine andere: Die erneute Menſchheit. Vorzüglich ſchön iſt der Chorgeſang an der Quelle, S. 37, und die Aufmunterung, S. 50. Der Geſang der Leibeigenen am Erntefeſte hingegen ſcheint mir etwas matt. In den Gedichten, die ſich nicht zu dem Schwunge der Ode erheben, erkennt man mit Wohlgefallen den Dichter der Natur und der Grazien, dem kein Zug mislingt, keiner ohne Bedeutung aus der Feder fließt. Das Ohr freut ſich, wenn es, nach ſo manchem rauhen und widrigen Ton neuerer Dichter, auf dieſe leichten und muſikaliſchen Gedichte trifft.

Die Erinnerungen von Stolberg, S. 6, würde ich Ihnen ganz abſchreiben, wenn ich Ihnen den Almanach nicht ſelbſt überſchickte. Eine erhabene Rührung ergreift mich beim Leſen dieſes Geſanges: jeder Ton geht unmittelbar zum Herzen, und Ausdruck, Bilder und Verſe bilden, im Einzelnen, die Vollkommenheit des Ganzen.

Die Epiſtel von Nicolai an Ramler werden Sie wahrſcheinlich weitläufig und ermüdend finden; manche Stellen ſind gut geſagt, welche jedoch das Schleppende von andern nicht wieder gut machen.

Die Gedichte von Gleim intereſſiren am meiſten deswegen, weil ſie von ihm ſind.

Die mit B. unterzeichneten Gedichte ſind alle hart verificirt und meiſtens ohne Bedeutung.

Sein Sie aber verſichert, daß Sie dieſen Almanach nicht ohne Mißfallen werden ſchließen ſehen. Er ſteht in der That keinem ſeiner älteren Brüder nach, wenn gleich ein verdienter Herausgeber mit uns betrauern wird, daß er

uns nicht, nach gewohnter Weiſe, einige unverwelkliche Blüten aus Klopſtock's ewigem Lorberhaine vorlegen konnte, und wahrſcheinlich, wie wir, darauf rechnet, daß die Hand des reichen Gebers ſich, im künftigen Jahr, deſto freigebiger bezeigen werde.

Der Göttingiſche Muſenalmanach eröffnet ſich mit der Nachtfeier der Venus, einem Werke der letzten Hand von Bürger. Auf eine rührende Art wird man dadurch an den Verluſt dieſes ächten Dichters erinnert. Dieſes ſein Produkt iſt gewiß eines von denen, welche die deutſche Literatur den berühmteſten lyriſchen Gedichten der Ausländer an die Seite ſetzen kann. Dieſer Schwung der Gedanken und Verſe, dieſe Wahl und Korrektheit des Ausdrucks gelang bisher nur Wenigen. Der Hymnus ragt bei weitem über alle übrigen Gedichte dieſer Sammlung hervor. Wir lernen Bürger nach ſeinem Tode von neuem ſchätzen, und bewundern ſeine natürliche und doch ächt poetiſche Darſtellung.

Sonſt finden Sie noch einige artige Kleinigkeiten von Karl Reinhard, zwar ohne großen poetiſchen Werth, aber leicht und fließend.

Ramler's Ode: Lob der Stadt Berlin, erſcheint hier mit beträchtlichen Veränderungen. Leſer, die an ihre urſprünglichen Schönheiten gewohnt waren, werden einen Theil derſelben ungern vermiſſen.

In den Sinngedichten Käſtner's habe ich die Spitze nicht finden können.

Eine lange Satyre: Die Gebete, von Falk, hat einige ſehr gute und poetiſche Stellen, nur könnte ſie auch die Ueberſchrift: das menſchliche Leben, führen; denn der Verfaſſer verirrt ſich einigemal zu weit von ſeinem Gegenſtande, ſeine erläuternden Exempel werden am Ende Hauptſache, und darum kann der Leſer leicht den Faden verlieren.

Auf einen Dichter, Pape, von welchem ich bisher noch nichts geleſen habe, möchte ich Sie aufmerkſam machen. In ſeiner Ahndung eines Gefangenen, S. 30, ſind außerordentlich ſchöne poetiſche Züge.

Die Sinngedichte werden Ihnen wahrſcheinlich ebenſoviel Langeweile machen, als mir. Iſt es nicht befremdlich, daß die Deutſchen, ungeachtet ſie in dieſer Dichtungsart nur ſelten Glück machen, doch der mißlungenen Verſuche nicht überdrüſſig werden?

Sie ſind mit meinem erſten Briefe unzufrieden, weil er nicht umſtändlich genug war? Dieſer Fehler iſt am leichteſten wieder gut zu machen, und ich ſetze mich eben nieder, um weitläufiger zu ſein.

Spener in Berlin hat mit vieler Eleganz einen Kalender der Muſen und Grazien drucken laſſen, mit ausgewählten Kupferſtichen geziert, unter denen ſich vorzüglich die Landſchaften, von Lütke gezeichnet und von Veith geſtochen, auszeichnen. Aeußerlich fehlt dieſem Almanache zur Empfehlung nichts, und, um auch den Leſer zu befriedigen, finden ſich 91 Gedichte darin, von Schmidt, jetzigem Prediger in Werneuchen.

Der Dichter iſt von der Idee ausgegangen, die Natur treu und ohne Verſchönerung zu copiren, und man kann nicht leugnen, daß ihm dieſes in einigen Stellen gelungen iſt. Seine erſten Gedichte haben viele eben ſo wahre, als originelle Züge, z. B. das Gedicht Natur, S. 5, und die Schilderung des Dorfes Fahrland.

Alle Aeſthetiker haben viel an den beſchreibenden Gedichten auszuſetzen gefunden; denn es iſt nicht zu vermeiden, daß, bei der bloßen Beſchreibung, am Ende ein gewiſſes Gefühl der Nüchternheit die Seele ergreift, daß man

allemal in den Schilderungen irgend etwas erwartet, welches ſie vorbereiten ſollen, Empfindungen und Gedanken, mit denen die Beſchreibung nachher ein Ganzes ausmacht. Die Muſter beſchreibender Dichter haben daher ihre todte Natur auf irgend eine Art zu beleben geſucht, und keinem iſt es vielleicht ſo gelungen, als unſerm Voß, in ſeinen lieblichen Gemälden der Natur und des Landlebens. Hier finden Sie aber einen Dichter, der ſich ganz und gar von dieſer Gattung der Poeſie losſagt und die Natur nur ſo ſchildern und copiren will, wie er ſie wirklich findet. Mit Recht ſcheint Ihnen dieſer Vorſatz eben ſo bedenklich, als mir.

Sie erinnern ſich der Stelle im Werther, wo dieſer über die treue Nachahmung der Natur ſo ſchön und hinreißend ſpricht. Vielleicht ſind nur wenige Leſer dieſes Meiſterſtücks von der darin liegenden Wahrheit ſo heftig ergriffen worden, als ich. Wenn nun Herr Schmidt ſie ebenfalls wahr gefunden und, in ſeinen Gedichten, uns ſolche natürliche Darſtellungen zu liefern glaubt, ſo muß ich geſtehen, daß er oder Ihr Freund den Werther falſch verſtanden hat.

Können wir denn die Natur wirklich ſo ſchildern, wie ſie iſt? Jedes Auge muß ſie in einem gewiſſen Zuſammenhange mit dem Herzen ſehen, oder es ſieht nichts, wenigſtens nichts, was uns, in Verſen wieder aufgezählt, gefallen könnte. Wird nicht jeder poetiſche Menſch in eine Stimmung verſetzt, in der ihm Bäume und Blumen wie belebte und befreundete Weſen erſcheinen, und iſt dieſes nicht das Intereſſe, das wir an der Natur nehmen? Nicht die grünen Stauden und Gewächſe entzücken uns, ſondern die geheimen Ahndungen, die aus ihnen gleichſam heraufſteigen und uns begrüßen. Dann entdeckt der Menſch neue und wunderbare Beziehungen zwiſchen ſich und der Natur, ſie iſt

Theilnehmerin ſeines Schmerzes oder ſeiner Leiden, er fühlt gegen die lebloſen Gegenſtände eine freundſchaftliche Zuneigung, und dann bedarf es wahrlich keiner Verſchönerungen, keiner erlogenen Zuſätze, um ſchöne und entzückende Gedichte niederzuſchreiben. Die Lügen, wo ſich viele der gemeinen Versmacher unglückliche Leidenſchaft oder Treuloſigkeit des Freundes fingiren; die leere und unbedeutende Bilderſprache, wo die natürlichen Gegenſtände ewig mit unnatürlichen verglichen werden und der Leſer nicht weiß, womit er ſeine Phantaſie beſchäftigen ſoll: die und nichts anderes können der leere Schellenklang, der entſtellende Putz ſein, den man ſo oft, unter dem Namen des Idealiſirens, entſchuldigen und anpreiſen will. Wenn aber jedes lyriſche Gedicht (und lyriſch ſollen doch alle Schilderungen des Herrn Schmidt ſein) aus einer Hauptempfindung entſteht und entſtehen muß, ſo wird dieſe bei jedem erwärmten Dichter ſchon dafür ſorgen, daß alle Bilder und Empfindungen in Einem Zuſammenhange ſtehen, daß nichts ſich widerſpricht und den lieblichen Eindruck ſtört: und dieſes iſt das wahre Idealiſiren, dem alle großen Dichter gefolgt ſind, ohne daß ſie es wußten, weil ſie nicht dagegen verſtoßen konnten.

Ich liebe die ſpitzfindigen äſthetiſchen Unterſuchungen nicht, in denen man ſich am Ende von der poetiſchen und proſaiſchen Welt gleich weit entrückt fühlt und in einem dünnen Aether von feinen und halbwahren Ideen ſchwebt; aber mich dünkt, es iſt ſehr einleuchtend, daß der Menſch, als denkendes und fühlendes Weſen, die Natur betrachtet; daß ihm alſo manches bei einem Blatt und einem See einfällt, was gewiß für ein ander organiſirtes Weſen nicht in der Sache liegt, ſondern blos in der Seele des Betrachtenden. Wir gehen oft ſpazieren und ſehen die Natur mit kalten Augen an, ohne daß eine eigentliche poetiſche Empfin-

dung deutlich in uns anſchlägt. Das ſchöne Amt und Re
recht des Dichters iſt es nun, daß er uns durch ſeine G
ſänge den Geiſt einflößt, der ihn ſelbſt beſeligt, daß er u
zu ſeinen Anſchauungen hinaufhebt und alle unſere Sin
mit ſeinen Tönen verfeinert. Können wir aber Den ein
Dichter nennen, der uns alle Gegenſtände nacheinander a
zählt, angenehme und widrige, in ewigem Widerſpruche
unſerer Empfindung Dinge ſchildert, welche gewiß faſt je
Menſch, wenn ſein Herz nur irgend erwärmt wird, üb
ſieht oder wenigſtens ſchnell wieder aus ſeiner Phanta
wegſtreicht, wenn ſie ihm unvermuthet vor Augen komme

Leſen Sie den Almanach, und wenn Sie einige glü
liche Verſe abrechnen, ſo werden Sie das finden, was
ſo eben, ohne Uebertreibung, als verwerflich aufſtelle. Le
Sie nur die Beſchreibung der Gegend bei Potsdam, S. 107
den Frühlingstag auf der Dorfpfarre, S. 80, oder d
Dorf Döberitz, S. 71, wo der Dichter ſpazieren geht, ſ
dann an einen Tiſch ſetzt und ißt. Unter der Feder ein
Voß könnte ſelbſt dieſe Idee ein Intereſſe erhalten. E
würde Empfindung und Handlung hineinlegen, der wür
unſer Herz in Bewegung ſetzen; aber wie ſie jetzt iſt, ka
dieſe Schilderung kaum für den Prediger in Döberitz, d
Freund des Dichters, anziehend ſein. Ich will aus dieſ
langen Gedichte nur Eine Stelle ausheben:

Wir ſchlenderten neben der Hutung
Neſſelumwuchertem Haag, umflattert von jubelnden Finken,
Hin nach der Lindenallee! O der netten, ländlichen Ausſicht!
Fern die Hufen des Dorfs voll gelber, wellender Gerſte
Stachelähren, am Wald die weiße Kuppe des Sandbergs,
Wo Holzhaſen nur lauſchen verſteckt im gewundenen Kniebuſch.
Voll Waldſchnepfen die Schonung, ein Volk Rebhühner im Brachfel
Näher im ebenen Thal der Wieſen gehäufelte Heumahd,
Hagerroſen und Quendel und Haferdiſteln und Windhalm.

Was ſehn Sie oder empfinden Sie bei dieſen Verſen? Ich begreife nicht, warum die Schilderung und die Aufzählung von Gegenſtänden nicht noch durch zehn Verſe fortgeht, wenn die Ausſicht bei Döberitz, wie ich hieraus ſchließe, nicht ſehr beſchränkt iſt.

Wollen Sie wiſſen, weswegen ſich Herr Schmidt auf das Dorf wünſcht, ſo hören Sie S. 21:

Könnt' ich erſt mein Aug' erquicken
An des Grabens Entengrün,
Und dann lange mit Entzücken
Sehn im Keil die Reiher zieh'n.

In der Sehnſucht nach ländlichem Glück finden Sie folgende merkwürdige Stelle S. 112:

Unterwegs, verfolgt von Mück' und Wespe,
Läßt ſich's, hingeſtreckt auf Kukuksklee,
Weicher als des Königs Kanapee,
Im Geſäuſel einer Zitterespe,
Müd' und warm, mit Sand in beiden Schuh'n,
Dann ſo herrlich aneinander ruh'n.

Sind Sie nicht auch meiner Meinung, daß Herr Schmidt, wenn nicht der erſte Menſch, wenigſtens der erſte Dichter iſt, der ſich darnach geſehnt hat? In demſelben Gedicht beſchreibt Herr Schmidt ſeine Zurückkunft ins Dorf, und ſagt dann:

Statt Geſchwätz und Bückling ſüßer Herrchen,
Reicht, mit einem Bart von Mus,
Jedes Kind uns dann die Hand zum Gruß.

Der Verfaſſer bleibt aber auch ſeinem Vorſatze nicht getreu, den poetiſchen Schwung anderer Dichter zu vermeiden, denn er fängt ſein Gedicht: Die Unſchuld, S. 114, alſo an:

Heil! noch iſt ſie nicht verſchwunden,
Noch ihr Zauber nicht zerronnen,
Heil! noch hab' ich ſie gefunden,
Jauchzend ihre Spur belauſcht.

O, im Rauſche dieſer Wonnen
Gegen Erden, gegen Sonnen,
Hätt' ich Phöbus Weihe nicht vertauſcht,
Töne Leier, Saiten rauſcht!

Trotz dieſer poetiſchen Ausrufung entſtehen nachher ſchlechte Verſe, bei denen der Dichter offenbar ſeine Kunſt zu hoch angeſchlagen hat.

Ganz unnatürlich iſt es, wenn ein Holzſchuhmacher, S. 71, ſo von ſeiner Frau ſpricht:

Weißer blüht ihr der Nacken als Hirſe, das redliche Auge
Blauer als Wicken und Flachs, und die Wange röther als Feldmohn.

Ich will dem Dichter nicht ſchuld geben, daß er hier idealiſirt habe, aber unnatürlich iſt dieſe Sprache gewiß.

Wenn wir aber auch einem Dichter, welcher blos gemeine Natur ſchildert, viel erlaſſen wollen, ſo können wir ihn wenigſtens nicht von den Regeln der Korrektheit und eines leichten Versbaues losſprechen, und auch gegen dieſe verſtößt Herr Schmidt oft. Gewaltſame Inverſionen bei den ſimpelſten Gegenſtänden machen einen ſeltſamen Effekt. Unter unzähligen Beiſpielen nur eins, S. 124:

Jetzt, o trauter Wald, wär's auch am trübſten
Regentag, durchſuch' ich weit umher
Auf verwachſ'nem Schleifweg dich am liebſten,
Sauſ'ten deine Wipfel noch ſo ſehr.
Lehn' am Baum betrachtend, wenn die Tropfen
Dichter fallen, mich auf meinen Stock,
Oder lauſche durch den wilden Hopfen,
Wenn die Ricke pfeift nach ihrem Bock.

Wie ſich's dann, wann mit zerzauſ'ten Locken,
Roth' und gelbe Blätter auf dem Hut,
Ich beim fernen Schall der Hammelglocken
Wiederkehr', in Liebchens Armen ruht,
O das weiß nur der, der das Gepränge
Eitler Städter gern vergißt bei dir,
Und dem Gott im Stübchen traut und enge
Ein zufriednes Herz beſcheert, wie mir!

Haben Sie je härtere Verſe geleſen? Und doch ſind dieſe nicht mühſam von mir aufgeſucht.

Die Lieder der Landmädchen, Abends beim Melken der Kühe zu ſingen, können unmöglich auf das Volk wirken, und die melkenden Mädchen möchten dabei noch eher einſchlafen, was der Dichter doch vorzüglich hat verhüten wollen. Denn er macht, in einer Einleitung, auf folgenden Nutzen der Dichtkunſt aufmerkſam: „Geſang muntert auf, und die Hausfrau kann ſchon von ferne von dem Geſang ihrer Dienſtboten auf die Wachſamkeit derſelben ſchließen.“

Zum Schluß iſt eine Ballade angehängt: Graf Wolf von Hohenkrähen, bei deren Wiege aber weder Muſen noch Grazien lächelten.

Es freut mich, daß ich mich bis zum Schillerſchen Muſenalmanach durchgearbeitet habe, deſſen Herausgabe für jeden Freund der Dichtkunſt eine angenehme Erſcheinung ſein muß. Sie werden hier viele Gedichte finden, die Sie entzücken und Ihre ganze Seele ausfüllen werden. Sie dürfen nur einige von Schiller, wie den Spruch des Confucius, S. 39, einige ſeiner Epigrammen, die kophtiſchen Lieder, oder einige andere Geſänge von Goethe aufſchlagen und werden, ſchon um dieſer willen, die Sammlung mit einer vorzüglichen Liebe betrachten.

Schiller's Würde der Frauen iſt ohne Zweifel in ſeinen einzelnen Stellen außerordentlich ſchön, aber ich geſtehe Ihnen, daß ich, mit aller Anſtrengung, keinen eigentlichen Plan darin habe finden können. Es ſind Gedanken, die ſich meiſtentheils in recht gut gewählten Bildern gegenüberſtehen, die aber nicht untereinander zuſammenhängen und

sich noch weniger einander erläutern: mit einem Worte, ich vermisse hier einen lyrischen und poetischen Gang, und finde nur einen prosaischen vernünftigen Zusammenhang, eine Art von Streit oder Gespräch über die Würde der Weiber und die Schwächen der Männer.

Eine sehr schöne, poetische und tiefsinnige Fiktion finden Sie S. 183: den Hain der Eumeniden von Conz.

Fast am meisten möchte ich Sie auf die mit D. unterzeichneten Gedichte aufmerksam machen. Alle haben eine originelle, ächtpoetische Sprache, kühne Wendungen und einen hochlyrischen Schwung. Ferner auf ein Gedicht, ohngefähr in demselben Tone, S. 124, Parthenope, mit P. unterzeichnet.

Es würde Ihnen nur lästig fallen, wenn ich viel über diese vortrefflichen Sachen sagen wollte. Um sie zu interpretiren, müßte ich sehr weitläufig werden, und es wäre immer noch die Frage, ob es mir gelänge, mein Gefühl in passende Worte zu bringen. Die mit E. unterzeichneten Gedichte sind meistentheils allegorisch und beziehen sich oft auf das Bild eines Schmetterlings. Ich kann sie den vorbemerkten nicht gleich achten.

Manches Stück dieser schätzbaren Sammlung muß man sich freilich wundern hier zu finden, z. B. S. 158 eine Ballade von Kosegarten, die sich also anhebt:

> Schön Sidselil schnürte sich so knapp und schlank,
> Daß ihr die Milch aus den Brüsten sprang

und in dieser Manier geht das Gedicht weiter. War es wohl der Mühe werth, dergleichen Schilderungen nach dem Dänischen zu copiren? Die Beiträge von Kosegarten sind überhaupt nicht vorzüglich. Rauhe Sprache und Versbau machen ihn vor den übrigen kenntlich.

Woltmann, ein junger Dichter und, wie es ſcheint, Nachahmer von Schiller, hat ſechs Gedichte geliefert, die nicht alle dieſer Stätte werth ſind. Es läßt ſich kaum eine ſchlechter erfundene Ballade denken, als ſein Rudolph von Erlach, wo ein junger Menſch von ſeinem Schwiegervater Geld verlangt und dieſen ohne Umſtände todtſchlägt, weil er ihm nichts geben will, worauf er ſich dann ſelbſt ermordet. Herr Woltmann erlaubt ſich Härten, wie folgende:

Der Schwiegerſohn von Rudenz ſtürmte,
Wie Geiſter blaß im Fackelſchein,
Mit wildem Haar, das hoch ſich thürmte,
Zum offnen Pfortenthor herein.

Iſt dieſer Schwiegerſohn ſo blaß wie Geiſter, wenn ſie im Fackelſcheine gehen, oder kommt er im Scheine der Fackeln? Ebenſo nachher, wenn der Alte ſpricht:

Ich kann, o Sohn, kein Geld mehr geben;
Du reichſt mir noch den Bettelſtab,
Dein Weib wird gleich dem Bettler leben,
Dem ſchimpfend man den Heller gab.

Das Sylphenlied von demſelben iſt ganz unbedeutend, ein jeder Leſer wird an das bekannte Matthiſſon'ſche denken. Sehr hart iſt folgende Strophe:

So fliehen im Leben,
Die Menſchen mit Beben,
Der Himmliſchen Gunſt.
O flög' er zu Hügeln,
Voll Blumen auf Flügeln
Der dichtenden Kunſt!*)

*) Ich diktirte dem Freunde Rambach's, den ich täglich ſah, Bernardi, dieſe etwas flüchtige Kritik, und er machte nach der vierten Zeile

O flög' er zu Hügeln,

n Komma, welches im Gedichte nicht war. Hierüber erhob ſich im Mer:r eine große Klage von Seiten des Dichters, der, wenn ich mich recht :innere, von Verfälſchung ſprach. Auch hatte er Wieland's Urtheil in

Die Kunſt, S. 49, iſt dunkel und voller Phraſen, die wenig bedeuten: die Hauptidee iſt aus den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen entlehnt. In dieſem Gedichte treffen Sie folgende Strophe:

Hier iſt der Menſchheit Heiligthum!
O! wäre nie im Schatten dieſer grünen,
Geweihten Gäng' Apollons Chor erſchienen,
Uns bliebe kaum des Thieres Ruhm.

Man ſieht allenthalben, wie der Reim dieſen Dichter ängſtigt. Die Treue, S. 81, iſt eine ſehr harte und gezwungene Ueberſetzung aus der Eſtelle von Florian. Im Deutſchen findet man faſt gar nichts von der Lieblichkeit des Originals.

Die Rache der Elfen, S. 92, enthält eine Geſchichte die Sie ſchwerlich begreifen werden. Ein Hirt und ein Hirtin vergeſſen ſich in einer Gegend, welche die Elfen bewohnen, und die Schäferin ſtirbt in den Armen ihres Geliebten. Was ſoll man zu dieſer Erfindung ſagen?

Das letzte Gedicht Woltmann's, S. 98, iſt ſehr ſchön und allen andern völlig unähnlich. Alle Bilder ſind lieblich, die Verſe melodiſch und das Ganze, einige Härten abgerechnet, vollendet. Nur den ungelenken, matten und faſt unverſtändlichen Schluß hätte ich dem Dichter gern erlaſſen

Wenn ich dereinſt mit Engeln Lieder ſinge,
Den höchſten Ton
Im Lied auf Gott, der Bilder ſchönſtes, bringe
Ich dir zum Lohn.

Was ſagt dieſe ſpielende unpoetiſche Idee?

Anſpruch genommen, ob die Verſe wohl hart zu nennen ſeien, welcher der Verf. darüber beruhigt hatte. Ich meinte, daß zu Hügeln voll Blumen leichter und beſſer gelautet hätte: zu blumigen Hügeln, — und der Ausdruck hart war allerdings nicht ganz paſſend. Uebrigens nahmen Mayer und Rambach (die Herausgeber des Archivs der Zeit) dieſe Aufſätze, als von Bernhardi kommend, in ihrem Journale auf.

An den Gedichten der Herren Lappe, Neuffer u. A. läßt ſich weder viel loben, noch viel tadeln.

Was die Epigramme betrifft, welche den Muſenalmanach beſchließen, ſo wird Niemand leugnen können, daß einige derſelben vorzüglich ſchön ſind und einen tiefen Sinn enthalten. Dieſe habe ich zu wiederholten Malen geleſen, ſo wie manche andere, an welche ich die Prätenſionen nicht machte, zu denen uns ſonſt das moderne Sinngedicht verwöhnt hat. Aber wo in vielen das Epigrammatiſche, oder auch nur jenes Ausgezeichnete liegt, welches den Dichter berechtigt, den Einfall niederzuſchreiben und drucken zu laſſen, kann ich nicht begreifen. So z. B. das 73.:

Wundern kann es mich nicht, daß Menſchen die Hunde ſo lieben,
Denn ein erbärmlicher Schuft iſt, wie der Menſch, ſo der Hund.

So das 66., das 49., das 46.

Auch ſagt der Dichter dies ſelbſt, und darum dürfen wir es wohl noch freier bekennen, zufolge ſeines 60. Epigrammes:

Wie dem hohen Apoſtel ein Tuch voll Thiere gezeigt ward,
Rein und unrein, ſo zeigt, Lieber, das Büchlein ſich dir.

und das gleich darauf folgende verbietet mir, ſo wie allen Recenſenten, die Kritik.

Ob ein Epigramm wohl gut ſei? Wer kann es entſcheiden?
Weiß man doch eben nicht ſtets, was er ſich dachte, der Schalk.

Wie müßte man die letzten Töne unſers Gleim bewundern, wenn man gegen die Nachläſſigkeiten dieſes Dichters, welcher in der Blüte ſeiner Jahre ſteht, blind ſein wollte? Doch ich höre ſo eben, daß die angeführten Epigramme dennoch bewundert werden, und ſo bin ich gern zufrieden, daß keiner als Sie erfährt, wer dieſe Zeilen geſchrieben hat.

Endlich wende ich mich zum Berliniſchen Muſenalmanach, welcher gewiß die beluſtigendſte von allen dieſen poetiſchen Erſcheinungen iſt. Man hat zuweilen behauptet, Brandenburg könne keine Dichter hervorbringen, hier aber werden Sie eine ziemliche Anzahl kennen lernen, die ſich im Brandenburgiſchen gebildet haben. Sie finden eine Menge unumſtößlicher Wahrheiten, z. B. über die Wohlthätigkeit des Friedens, über die Vorzüge der Liebe und Freundſchaft; und ſollte ja ein Gedicht zuweilen dunkel werden, ſo darf man nicht dem Gedanken, ſondern blos dem ungefälligen Reim die Schuld davon beimeſſen. Auch an Epigrammen gebricht es nicht.

S. 85 finden Sie, und das iſt ohne Zweifel das intereſſanteſte dieſer Sammlung, eine Probe, wie die neue Ausgabe der Ramler'ſchen Gedichte ausfallen wird. Der Mann, welcher an den beliebteſten Dichtern unſeres Vaterlandes ſo viel zu verändern fand, geizt natürlicherweiſe gegen ſich ſelbſt mit der Feile nicht.

Die Gedichte von Bindemann ſind leicht gereimt und nur wenige an der Zahl. Herr Prediger Schmidt hingegen ſcheint in dieſen neueren Gedichten ſeiner Sache viel gewiſſer, und ſeiner auserwählten gewöhnlichen Natur immer getreuer. So redet er gleich, S. 11, eine Pächterfrau an:

O wirthlich braves Weib, wer weiß den Butterſtücken
So nett, wie du, die Form von Hirſchen aufzudrücken?

Die Kinder erwachen und

Die Mutter wäſcht und kämmt ſie beide ſelbſt und zieht
Pohlröckchen ihnen an, und ſingt ein Morgenlied.

Vorher aber wird noch die Wäſche beſchrieben, die zum Trocknen aufgehängt iſt, wo man unter andern findet:

Mannshemden, Schürzen, Strümpf' und kleine Hauskornettchen,
Auch Windeln, Kinderzeug und Ueberzug vom Bettchen.

So geht das Gedicht durch acht Seiten fort, denn der Verfaſſer wird gar nicht müde, die Würde der Pächterfrau recht anſchaulich zu machen, und ſchließt mit dieſen Verſen:

Sieh, Thörin in der Stadt, auf dieſer Weiber Tugend,
Exempel gegen Mann, Geſind' und liebe Jugend!
Sei Weib und Mutter ganz, der braven Wirthin gleich,
Dann ſegnet Gott dein Haus und macht dich froh und reich.

Einer meiner Freunde, welcher dieſe Verſe las, machte die ſehr richtige Bemerkung, daß man darauf ſchwören möchte, ſie hätten ſchon unter den Holzſchnitten irgend eines alten Kalenders geſtanden.

In einem noch natürlicheren Tone iſt das Gedicht: Frohe Ausſicht, S. 105, geſchrieben. Ob irgend ein Recenſent in der Literaturzeitung auch dieſe leeren, klappernden, widrigen Reime den geſunden und markvollen Produkten des Hans Sachs gegenüberſtellen wird, der für ſeine Zeit in der komiſchen Darſtellung vortrefflich war, und in deſſen ſanfteren Gedichten man Stellen findet, die man den beſten der Minneſänger an die Seite ſetzen kann? Herr Schmidt ruft aus:

O ſel'ger Tag! du wirſt erſcheinen,
Wo Jettchen mit den lieben Kleinen,
Von Kapp' und Mäntelchen geſchützt,
Auf Stroh im Korb des Wagens ſitzt.

Der Dichter beſchreibt nun ſeine Beſchäftigung auf dem Lande, wie er bald Fiſcher, bald Vogelſteller ſein will:

Bald Gärtner, der am Grabenſteg
Die Gartenkanne füllt von Blech.

Wer nur einmal jene allgemeine Poeſien geleſen hat, dem fällt ohne Zweifel der Fibelvers ein:

Zehnmal zehn macht hundert nur.

Die Vergnügungen auf einem ländlichen Spaziergange in eben dieſem Gedichte:

Die Taſchen füllt man hier mit rothen
Hambutten oder Ackerſchoten,
Steckt ſich im Schlendern manchen Stein
Mit ſchönen blauen Adern ein.

Wenn der Dichter aber nach Hauſe gekommen iſt:

Dann ſitzen wir am Lindenbaum,
Ergötzen uns an manchem Traum
Aus Zukunft und Vergangenheit,
Indeß die Gans des Nachbars ſchreit,
Und hie und da noch blökt ein Schaf.

Ein Theil der Winterfreuden:

Die Mutter wickelt weiche Knocken
Von gelbem Flachs ſich um den Rocken,
Mein Junge glitſcht mit naſſem Strumpf
Erſtarrt auf zugefrornem Sumpf.

Wer wird dem Dichter alle dieſe frohen Ausſichten mißgönnen, wenn er ſie uns nur nicht in ſeinen widrigen Reimen vororgeln wollte!

Die Beſchreibung der Sommerdürre, S. 166, iſt ganz in derſelben Manier. Ebenſo die ländlichen Winterſcenen, S. 179, ein Gedicht, das alſo ſchließt:

Laß das Leichhuhn immer
Schrein beim Sternenſchimmer,
Laß den Kobold ſpuken,
Sind doch Krug und Kruken,
Süßer Troſt! noch voll Koſent,
Und der Torf im Ofen brennt.

Ich habe mir die Mühe gegeben, Ihnen ſo viele Stellen abzuſchreiben, weil ich überzeugt bin, daß Sie ſolche ungemein unterhalten müſſen; aber nun wollen wir auch noch eine Romanze von Schmidt, S. 27, aufſchlagen. Hören Sie erſt den trefflichen Plan.

Ein gewiſſer Graf Königsmark hat ein Gut an der Saale, er kömmt eines Abends im Herbſt dort an und er-

t, daß ſein treuer Verwalter, Jochen Klaas, mit Wech-
zur Meſſe gereiſt und noch nicht wiedergekommen ſei.

Verdammt! — Doch bringt den Stiefelknecht,
Befiehlt mit finſtrer Miene
Der Graf —

ıerken Sie den individuellen Zug! Kaum ſchlägt es elf,
ntſteht ein Rauſchen, ein Geiſt tritt ein, und ſiehe da!
ſt der Verwalter. Der Graf fragt, wo er noch ſo ſpät
›mme? und jener antwortet:

Ach, Herr! ich bitt' euch um ein Grab,
Wißt ihr's noch nicht, ein Racker
Von Jude ſchnitt den Hals mir ab,
Nicht weit von eurem Acker.

ſehen, Herr Schmidt weiß auch ſeine Geiſter in ſeiner
ır reden zu laſſen. Der Graf verſpricht ihm ein ehr-
ȝ Begräbniß, und es wird mit dem Geiſte, ehe er ver-
indet, noch vorher ausgemacht, daß er den Grafen drei
: vor ſeinem Tode warnen ſolle, damit er nicht in Sün-
dahinfahre.

Am Morgen wird der Verwalter begraben und der Graf
t ſein altes wüſtes Leben wieder an. Auf einer Jagd
: er die Tochter des Jägers und

gleich brennt' er, ſie ins Netz zu locken.

: ganz wider Vermuthen ſteht Klaas vor ihm und ſagt,
er übermorgen ſterben müſſe. Der Graf erſchrickt und
t auf ſeinen Todestag eine große Geſellſchaft. Beim
n vergißt er faſt den ganzen Vorfall und hält ihn nur
einen Traum. Das Mahl iſt geendet und die Gäſte
ıeln nach Hauſe.

Der Halbmond glänzt am Himmelsbogen,
Nun Jochen Klaas — haſt du gelogen?

Nein — aber du mein Leſer bleib
Gefaßt — denn mit Entſetzen
Fand Morgens man des Grafen Leib
Zerfleiſcht in tauſend Fetzen.
Mit Zähnen, wie von Löwenrachen,
Auch ſtanks im Schloſſe nach dem Drachen.

Der Leſer wird, glaub' ich, ziemlich gefaßt bleiben; aber wodurch der arme Graf dies ſchwere Schickſal verdient habe, iſt ſchwer einzuſehen; noch weniger aber, wie Herr Schmidt dies unglückſelige Gedicht mit dem Titel einer Romanze hat belegen können.

Der Kobold, S. 147, der auch, wenngleich nicht eine Romanze, doch vielleicht mit eben dem Recht eine Ballade ſein ſoll (denn der Dichter hat ihn ſelbſt ungetauft gelaſſen), iſt mir eben ſo unverſtändlich. Ein Amtmann reitet nach einem brennenden Dorfe, und auf der Rückkehr folgt ihm ein Kobold in ſein Haus.

Wie würde ſich ein Italiener geberden, wenn er folgende Verſe, S. 80, zu leſen gezwungen wäre:

Unſre Vögel:
Trappen,
Lerchen, Schwalben,
Störch' und Reiher zieh'n davon;
Und die Flegel
Klappen
Allenthalben
In den vollen Scheunen ſchon.

und durch acht ſolcher Strophen ſchleppt ſich das Gedicht! Die Deutſchen ſollten doch endlich die Schwierigkeiten einſehen, in ihrer Sprache melodiſche Verſe zu ſchreiben, und nicht noch mühſelig auf ſolche gezierte Sylbenmaße ſtudiren, in denen, ſelbſt wenn ſie leicht durchgeführt werden, kein Wohlklang liegen kann. Aber wer ſteht uns dafür, daß Herr Schmidt nicht nächſtens noch andere Sylbenmaße

erfinden wird, die ſich in lauter einſylbigen Verſen, oder in der Form von Schiffen oder Kreuzen, herumtreiben werden.

Agrikola ſcheint ein Freund dieſes Dichters zu ſein und ſogar ſeine Manier in der Ferne nachzuahmen. Denn S. 113 finden Sie ein Gedicht auf Herrn Schmidt's Abreiſe nach Werneuchen. Er ſchildert, wie dieſer mit dem Wagen davoneilt, und nun finden Sie, in einigen Verſen, eine ganz eigene und ziemlich ſeltſame Ideencombination:

Hinter deinem Rücken blitzen,
Wie Pokal' am Jubelfeſte,
Noch der Thürme hohe Spitzen,
Noch die Gipfel der Paläſte.

Der Vernunftgeſang des Herrn Bouterweck iſt wahrſcheinlich nicht in jedem Tempel zu ſingen, denn er iſt an manchen Orten unverſtändlich und dürfte vorzüglich dort großen Widerſpruch finden, wo man ſelbſt das neue Berliner Geſangbuch nicht einführen wollte.

Von Koſegarten finden Sie auch hier einige Gedichte, denen es nicht an befremdlichen Ausdrücken fehlt. Er lobt, S. 31, ſeine Geliebte und ſagt dann:

Wie bald, und ihrer Schönheit Pracht
Umhüllt des Grabes finſtre Nacht,
An ihrer Fülle ſchwelgt der Wurm,
Um ihre Aſche kriecht der Sturm!

Einige Strophen vorher kriecht der Sturmwind auch ſchon um die Aſche des Dichters.

Ueber die Gedichte der Karſchin laſſen Sie mich ſchweigen, ebenſo über die Poeſien von Walter, Schröder u. ſ. w., denn was ſoll ich Ihnen darüber ſagen, um nicht eben ſo langweilig zu werden, als dieſe Produkte ſelbſt?

Mit einem Gedichte von Herklots eröffnet ſich der Almanach, in welchem Aödi, eine Harfenſchlägerin, ſingt und ihre Zuhörer gerührt werden. Ich weiß nicht, ob es Ihnen

ſo gehen wird, wie mir, daß Sie nach dem Anfange ganz etwas anderes erwarteten.

Von ihm ſind auch die meiſten Epigramme. Doch ich will lieber aufhören, denn mir fällt eben ein Fabelchen in die Augen, die Biene und der Eſel, worin der Recenſent, welcher dieſen Muſenalmanach nicht ſchön findet, ohne Umſchweife ein Eſel genannt wird. Wie mag aber die Wahrheit den nennen, der ſolche Waare unbedingt zu loben ſich erdreiſten kann?

II.

Sie haben mich aufgefordert, werthgeſchätzter Freund, für Ihr Journal eine Anzeige der diesjährigen Taſchenalmanache, die auf etwas Poetiſches ausgehen, zu beſorgen. Ich will mich auf dieſen Blättern meines Verſprechens entledigen, nur fällt es mir unmöglich, von allen Taſchenbüchern zu ſprechen, die in dieſem Jahre herausgekommen ſind. Mit jedem Herbſte vermehrt ſich ihre Anzahl, und die alten Inſtitute laſſen ſich nur ſchwer verdrängen. Die Liebhaber einer jeden Wiſſenſchaft, Jäger ſo wie Mütter, Töchter und Diplomatiker, Freunde des Vaterlandes, der Ariſtokratie und Demokratie, des Scherzes und des Ernſtes, alle können jetzt ihren Troſt und ihre Erholung bei ſich in der Taſche herumtragen und dabei noch jedesmal nachſchlagen, an welchem Tage des Monats ſie ſich poetiſch oder wiſſenſchaftlich ergötzen. Wie es Mode iſt und auch natürlich, im Frühlinge das junge Gemüſe zu genießen, ſo leſen die meiſten Leſer um eine gewiſſe Jahreszeit dieſe Herbſtprodukte des Witzes, der Laune und der vereinigten neun Muſen. Als ein Deſert, als Nüſſe, die herumgegeben wer-

den (an denen man mehr ſpielt, als ißt), müſſen dann in Journalen Anzeigen und Beurtheilungen dieſer Kalender folgen, und nach kurzer Zeit iſt alles miteinander vergeſſen. Und das letzte ſcheint mir noch die beſte Einrichtung bei der ganzen Anſtalt zu ſein.

Es gehört alſo zur Ordnung, daß dieſe kleinen Bücher angezeigt werden, und Sie ſind vielleicht nur darin von dieſer Ordnung abgewichen, daß Sie mir den Auftrag gegeben haben. Doch will ich mir alle Mühe geben, mich in Reih und Glied mit andern Beurtheilern zu halten, damit wenigſtens, ſoviel es möglich iſt, meine Anſtrengung und mein Fleiß die Routine erſetzen.

Da ich aber einmal den Recenſenten ſpiele, ſo erlauben Sie mir, auch ganz ſo zu ſprechen, wie ich denke; es iſt wenigſtens unterhaltender, dergleichen zu leſen, ſo wie zu ſchreiben, als die abgebrauchten Formeln von vortrefflich, ſchönen Gedanken oder dem Anerkennen des guten Willens. Sie beſchuldigen mich vielleicht der Einſeitigkeit; aber ich will es einmal darauf wagen, ſogar auf die Anklage der Unbilligkeit, denn ich weiß, daß Sie in manchen Sachen anders denken und auf der andern Seite weit mehr Gutmüthigkeit beſitzen, als ich mir zutraue. Ich fühle meine eigne Schwerfälligkeit, daß ich mich in manche Ideen und Gefühle nicht mit der erforderlichen Leichtigkeit hineinſpielen kann: wenn ich alſo durch meinen Aufſatz vielleicht einen andern von Ihrer Hand veranlaſſe, ſo ſind mir die Leſer in jedem Falle Dank ſchuldig, und ſie verzeihen mir gewiß um ſo eher, wenn Sie das wieder gut machen, wodurch ich vielleicht ohne Vorſatz manchen beleidigt habe.

In Frankfurt am Main iſt ein Taſchenbuch für romantiſche Lecture erſchienen, das den Freunden der Natur heilig ſein ſoll (heilig wahrſcheinlich für gewidmet). Die

Kupfer wollen nicht viel bedeuten; man ſieht wohl, daß ſie in der Manier ſein ſollen, in der Geßner ſeine kleinen Landſchaften geätzt hat, aber hier fehlt ganz der Ausdruck und die Beſtimmtheit, die die Landſchaften jenes Künſtlers ſo anziehend machen. Die verſchiedenen Gründe entwickeln ſich gar nicht, und der Künſtler zeigt beſonders in den größern Proſpekten ſeine Unerfahrenheit. Die Aufſätze ſind ziemlich gut geſchrieben und ich vermuthe, daß ſie alle Ueberſetzungen ſind.

In Mannheim iſt ebenfalls ein neues Taſchenbuch erſchienen, das Erzählungen, Scenen und Gedichte enthält, alles gleich unbedeutend; ſieben kleine Gedichte abgerechnet, die der Leſer ſchon aus den neueſten Zerſtreuten Blättern kennt. Der Styl in allen dieſen Aufſätzen iſt unausſtehlich ſüßlich, koſtbar und geſchmückt, ohne ſich über das Gemeine zu erheben. Warum hier eine Scene aus einem Iffländiſchen ungedruckten Schauſpiele ſteht, iſt unbegreiflich; denn was ihr vielleicht noch einigen Werth geben kann, iſt wahrſcheinlich ihre Verbindung mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden; in dieſer Einzelnheit wird der Leſer nichts als eine matte, faſt einſylbige Raſerei gewahr. Auf dem Theater muß ſie von großer Wirkung ſein.

In Tübingen iſt ein Taſchenbuch erſchienen, das beſonders für Damen eingerichtet iſt, mit einem Kupfer vorne, das Schiller's Würde der Frauen darſtellt und außerdem Aufſätze von Huber und Lafontaine mit Kupfern enthält. Es ſcheint jetzt das Jahrzehend gekommen zu ſein, in welchem die Menſchheit vorzüglich auf die Kinder aufmerkſam iſt; unſere Schriftſteller ſehen es als eine ungeheure Würde an, als ein großes Amt, das untadelich verwaltet werden muß, einen Vater oder eine Mutter vorzuſtellen. Die verſchriene Härte der Eltern verſchwindet nach und nach und

nacht den überaus ſüßen, zarten und feinen Empfindungen Platz. Herr Salzmann empfahl das Selbſtſtillen proſaiſch, andere Schriftſteller haben nun die Mühe über ſich genommen, dieſe Idee auch auf ihre Art poetiſch einzurichten. In dieſem Buche trifft man eine junge Mutter auf allen Stationen mit ihrem Kinde in Kupfer geſtochen; doch hat man, ich weiß nicht warum, die erſte übergangen. Wir haben immer das erſte Kapitel im Triſtram Shandy ungemein witzig und ſpaßhaft gefunden; die Klagen des Helden, daß man ſeine Zeugung ſo nachläſſig betrieben habe, ſind ungemein poſſierlich, aber ich hoffe es noch zu erleben, daß man dieſe Materie im niedlichen, rührenden Taſchenformat behandelt und Mädchen und Jünglinge warnt und beſchwört, keine Uhren aufzuziehen, ſondern die Gedanken hübſch beiſammen zu haben. O welch ein kräftiges deutſches Geſchlecht wird dann in unſerm Vaterlande emporblühen! Zu welcher ernſten und großen Würde werden wir dann unſere Beſtimmung hinaufheben!

Ich glaube, daß die Art, wie man jetzt ſchriftſtelleriſch und auch wol wirklich praktiſch die Eltern- und Kinderliebe behandelt, weit abgeſchmackter ſei, als das Weſen, das man vor einigen Jahren die Siegwartiſche Liebe nannte. Der Held dieſer Kloſtergeſchichte wäre vielleicht ein recht geſetzter Mann geworden, wenn er ſeine Mariane hätte heirathen können, aber unſre Gatten und Gattinnen mit ihren lieblichen Pfändern der Liebe, die ſie mit liebevoller Sorgfalt zu Engeln erziehen wollen, gleichen den Kindern, die noch lange nicht hätten heirathen ſollen; denn ſie ſpielen mit ſich und den Kindern, ſtatt ſich zu lieben und die letzteren zu bilden.

Herr Lafontaine (den Einige jetzt den Lieblingsſchriftſteller der deutſchen Nation nennen wollen) hat eine Erzählung

geliefert, die noch unwahrſcheinlicher iſt, als er ſie gewöhnlich zu erfinden pflegt. Dieſer Schriftſteller, der nur die Natur aus einigen und nicht den beſten Büchern zu kennen ſcheint, beſitzt die Kunſt, uns Charaktere vorzuſtellen, die gar nichts Charakteriſtiſches haben und doch wahre Ungeheuer ſind: ihre Hauptzüge ſind ſo trivial und flach, daß ſie ſich untereinander alle gleich ſehen und in der Welt nur den gewöhnlichſten Geſchöpfen ähneln; aber er läßt ſie dann plötzlich ſolche Albernheiten begehen, daß der Leſer ordentlicherweiſe erſchrickt und ſelbſt nicht weiß, wie plötzlich die ſeltſamen Situationen und Geſinnungen erwachſen ſind. Wo Pathos ſein ſoll, finden wir faſt immer Gemeinheit. Wenn ein feuriger Liebhaber, nachdem er ſeine Geliebte auf die Probe geſtellt hat, in einem Briefe an einen Freund ausruft: Sie iſt mein: und wäre ſie vom Kopfe bis zum Fuße eine einzige Eiterbeule, ſo iſt ſie mein! — ſo weiß ich nicht, ob man einen ſolchen Darſteller mehr verlacht, oder bemitleidet. — Uebrigens habe ich dieſe Stelle nur aus dem Gedächtniſſe citirt.

Das Taſchenbuch von Jacobi und ſeinen Freunden iſt ziemlich unbedeutend. Die Leſer kennen den Ton in den proſaiſchen und poetiſchen Aufſätzen des Verfaſſers, der ſich auch hier gleichgeblieben iſt. Eine angenehme heitre Phantaſie, eine leichte Art ſich auszudrücken, charakteriſiren alle Produkte dieſes Dichters. Da das Büchelchen ſelbſt ohne große Prätenſion erſcheint, ſo wäre hier eine ſtrenge Kritik, ſowie eine große Erwartung völlig unnütz, und der Leſer hätte es ſich ſelber zuzuſchreiben, wenn er unbefriedigt wieder davongehen müßte. Eine kleine Anekdote, die Naivität überſchrieben iſt, würde man lieber vermiſſen; ſie lautet ſo:

„Minna ging einſt, als Mädchen noch, mit ihrem P.., kurz vor der Ernte, durch die Kornfelder. „Wie die Früchte

› herrlich ſtehen! ſagte dieſer, an Brod wird es nicht feh-
n, und Wein gibt es auch genug.“ — „Ja, verſetzte
Minna in einem wehmüthigen Tone, eben deswegen kann
er liebe Gott mich zuweilen recht dauern, daß er Alles
hut und doch ſo viele ſchlechte Menſchen hat, die ihm ſo
enig Freude machen. Ihm müſſen ſie noch dazu weit
chlechter vorkommen, als uns, weil er ihnen tiefer ins
erz ſieht.“

„Liebe Minna! ſagt P.., tröſten wir uns damit, daß
r auch manches Gute ſieht, das uns verborgen bleibt! In
en kleinen Häuſern dort, aus denen wir ſelten etwas er-
ahren, ſitzen noch manche fromme Kinder, groß und klein,
m ſeinen Tiſch herum, ſehen mit gefalteten Händen auf
as Brod hin, das vor ihnen liegt, und beten aus vollem
erzen ihr Vater unſer. Da iſt es doch eine Freude, der
iebe Gott zu ſein!“ R. . . .“

Ich glaube, man könnte es als ein Räthſel aufgeben,
er von den beiden ſprechenden Perſonen naiver ſei, ob
Minna oder ihr Herr P.. Wahrſcheinlich ſind ſie noch
hr jung, daß ſie dergleichen Geſpräche führen. Die eigent-
che Naivität liegt aber wol im — — —, der dergleichen
iederſchrieb. Der Kupferſtecher hat dieſe Scene zwiſchen
en Kornfeldern dargeſtellt. Doch ich will aufhören, von
ieſem Taſchenbuche zu ſprechen, denn ſo eben erblick' ich
arin ein Epigramm von Herrn Pfeffel, das mich erſchreckt.

Der Selbſtmord.

Vergiftet hat ſich ſelbſt Gargil,
Der Meiſter im gelehrten Zanken.
Wie das? — Er ſchrieb und in Gedanken
Sog er an ſeinem Federkiel.

Dergleichen Epigramme werden freilich nie empören, ſie
erden niemals in der Literatur ein ſolches Geſchrei zuwege

bringen, als vor kurzem die berüchtigten Xenien gethan haben. Die Deutſchen beſitzen auch ſeit Flemming und Gryphius ganze Bände voller Epigramme oder Stachelgedichte, und kein Deutſcher hat noch etwas daran auszuſetzen gefunden, ja man hat vielmehr dieſe unſchuldigſte aller Dichtarten von jeher aufgemuntert, man hat ſich immer mehr dergleichen gewünſcht. Aber freilich, warum verletzten auch jene Verfaſſer der Xenien die unerlaßliche poetiſche Regel, und blieben nicht bei Bav, Mävius, Stax und dergleichen Gegenſtänden ſtehen? Das habe ich auch am obigen Selbſtmorde des Herrn Pfeffel auszuſetzen, daß der Name Gargil etwas zu willkürlich gewählt iſt und ſich ungern mit Federkiel reimt; wir ſind an dieſen Namen noch nicht gewöhnt und fürchten alſo gar zu leicht, daß eine Perſönlichkeit dahinterſtecken könnte. Und vor Perſönlichkeiten muß ſich doch jeder Dichter ſorgfältig hüten!

Der Almanach zum geſelligen Vergnügen, von Becker herausgegeben, iſt allgemein bekannt und beliebt. Für das geſellige Vergnügen ſind ſelten vortreffliche Poeſien, und ein großer Theil des Publikums wünſcht zur eigentlichen Erholung Gedichte und Aufſätze zu finden, die unterhalten, ohne anzuſtrengen, die man wieder lieſt, ohne daß ſie ſich der Phantaſie und dem Gedächtniſſe tief einprägen. Herr Becker verdient vielen Dank für ſeine eignen angenehmen Beiträge, und daß er nie etwas liefert, das den guten Geſchmack beleidigte. Wenn nicht das Unvortreffliche und Gemeine allgemein bewundert und dem Genialiſchen und Klaſſiſchen vorgezogen wird, ſodaß darüber das Große und Schöne zurückgeſetzt wird, oder wenn es nicht mit beleidigender Anmaßung auftritt und ſich etwas Vollendetes dünkt, ſo iſt es eben ſo unnütz, als lächerlich, dagegen zu eifern und zu ſchelten. Ich glaube daher, daß nicht leicht ein

jenbuch ſeinen Zweck ſo gut erfüllt, als das Becker- und daß jedem Leſer dieſe leichten anmuthigen Auf- und Poeſien willkommen ſein müſſen. Mitunter geht Leichtigkeit freilich zu weit, manchmal iſt gar kein f da, der es möglich machte, daß dieſer leichte Gang halten werden könnte. So wenn Klamer Schmidt in Antwort an Gleim ſingt:

All, überall
Genuß und Wonne!
Im Glanz der Sonne
Der Mückenzug;
Die Biene trug
Aus Honigkelchen
Ihr Gut ins Zellchen;
Und fernher ſchlug
Die Fink ein Liedchen
Für Gleim und Tiedgen,
Die ſagten mir:
Sich zu verbrüdern
Wie ſchön iſt's hier!

Man könnte außerdem durch den unglücklichen Reim auf die Idee geführt werden, dieſer Freund heiße Tied, Liedgen ſei nur ein Diminutiv der Zärtlichkeit. Wenn kurze Verſe nicht ſehr wohlklingend werden, ſo ſollte ſie lieber nicht ſchreiben.

Die wenigen Gedichte, die Eliſa unterſchrieben ſind, noch viel leichter. Damit ſie auch können geſungen n, ſind ſie für Freunde der Muſik von Herrn Nau- komponirt. Folgendes iſt der Text eines Wiegenliedes:

Liebes holdes Weſen,
Schlummre ſanft und wachſe groß!
Sei für Millionen Segen!
Sei der edeln Eltern Freude!
Werde, o werde wie ſie!
Eia Popeia!
Werde, o werde wie ſie!

Man könnte von einer ſolchen Dichterin behaupten, daß es ihr gewiß ſchwer fallen ſollte, ihr ganzes Leben hindurch etwas anders als Poeſie zu ſprechen.

Der Aufſatz: Skarron am Fenſter, iſt ſehr launicht und angenehm geſchrieben.

Von Herrmann und Dorothea kann ich nur wenig ſagen; denn wer nur etwas Zeit übrig und Geſchmack zur Nothdurft hat, hat es längſt geleſen. Ich kann den Leſer auf die treffliche Anzeige in der Literaturzeitung verweiſen.

Faſt allen Leſern fällt es ein, zwiſchen dieſem Gedichte und der Luiſe von Voß eine Parallele zu ziehen. Wenn man den richtigen Geſichtspunkt gefaßt hat, aus dem Herrmann angeſehen werden muß, ſo ergibt ſich vielleicht dieſe Vergleichung von ſelbſt; ich werde mich aber hier keineswegs darauf einlaſſen, da es überdies ziemlich überflüſſig iſt. Ich fürchte ſehr, daß das Gedicht für den größten Theil unſers Publikums noch zu früh erſchienen iſt; zu wenige ſind wol mit dem Geiſte der ächten griechiſchen Simplicität ſo vertraut, daß ſie nicht in dieſer Einfalt Armuth finden ſollten; andere, die in jedem Dichterwerke eine Vertheidigung der Revolution ſuchen und finden wollen, werden durch die ruhige unbefangene Anſicht des Zeitalters in ihrer Freude geſtört, ſie werden nicht ſowol auf den ſprechenden Dorfrichter, als unmittelbar auf den Dichter böſe. Noch andere finden ſich dadurch gekränkt, daß die Scene der Darſtellung in einer kleinen Stadt liegt: ſie hatten Landleben und ländliche Freuden erwartet, ſie finden zu wenig rauſchende Bäume und viel zu wenig Liebe. Was den Reiz des Werkes macht, die lebendige Beweglichkeit des Hintergrundes, dieſe fliehenden Figuren, dieſe Gruppen, die dem Gemälde des Dichters dieſe rührende Wahrheit geben, dadurch daß ſie an unſere Zeit erinnern und das Epos

über die bloße poetiſche Erfindung hinaufheben, es adeln und zugleich für uns als Menſchen wichtig und anziehend machen, das iſt es gerade, was dieſen Freunden der Idylle anſtößig iſt, und das übelſte bleibt, daß ſie ſich nicht nach dem Dichter bequemen, ſondern daß ſie unbedingt erwarten, er müſſe nach ihrer Bequemlichkeit dichten. Dieſen iſt die edle Einfalt, ja man kann wohl ſagen, die Erhabenheit der Dorothea unverſtändlich, ſie finden da Gemeinheit und Trivialität, wo der Dichter die ſchönſte Natur verkündigt.

Es iſt aber für den Freund der Kunſt ein ſehr erfreulicher Anblick, daß es viele Leſer verſtehen, ſich an dieſem ächt poetiſchen, ächt epiſchen Werke zu ergötzen; man ſieht vielleicht bald in Deutſchland die Morgendämmerung des Kunſtſinns heller und deutlicher ſchimmern. Es iſt wenigſtens nicht zu leugnen, daß ſich in vielen Gemüthern die erſten Strahlen regen und lebendig werden, daß das Platte und Abgeſchmackte immer mehr von ſeinem ehemaligen Anſehen verliert, und daß gewiß kein neuerer Dichter uns ſo ſicher als Goethe dem wahren Schönen entgegenführt. Man muß wünſchen, daß er nun auch bald möge ſtudirt werden, da man ihn ſchon bewundert. Dieſes Studium dürfte freilich etwas ganz anderes ſein, als das, was man ſo lange Studium der ſchönen Wiſſenſchaften genannt hat.

Im Schillerſchen Muſenalmanach brauche ich den Leſer hoffentlich auch nicht auf die vorzüglichſten Gedichte aufmerkſam zu machen. Die Braut von Corinth, die Legende, der Schatzgräber und Zauberlehrling von Goethe müſſen jeden Leſer entzücken; der Taucher von Schiller, das Reiterlied und das Geheimniß ſcheinen mir in dieſer Sammlung die vorzüglichſten Gedichte dieſes Meiſters; in dem letzten ſüßen Gemälde wünſcht' ich die Härte in der erſten Strophe fort:

Leiſ' ſchleich ich her in deine Stille;

ſonſt iſt der Gang und Schwung der Verſe in dieſem Gedicht außerordentlich lieblich; ich habe dieſes ſanfte Lied nicht oft genug leſen können.

Wir haben in der deutſchen Poeſie nicht leicht etwas von der Zartheit und Feinheit wie das Gedicht: Zueignung des Trauerſpiels Romeo und Julie, von Schlegel. Wie wohllautend iſt jeder Vers, und wie freundlich, wie von ſelbſt ſchmiegen ſich die Gedanken an das Sylbenmaß! Viele Dichter ſcheinen noch gar nicht darauf gekommen zu ſein, daß die Versart eines Gedichts nicht blos vom Zufall oder der Gewohnheit abhängen müſſe; ſie ſcheinen es gar nicht zu ahnden, daß der Wechſel der Reime und die Länge der Verſe, die Compoſition der Strophe von einer leiſen Regel regiert werden müſſe, damit das Sylbenmaß als eine feine Muſik das Gedicht begleite. Wir haben hierüber noch zu wenig Beobachtungen angeſtellt, wir haben noch nie unterſucht, was das Weſen der Stanze ſei, und ob es eine freie unregelmäßige Stanze geben könne, oder wo ſie anzuwenden ſei. Eben ſo lieblich und hinreißend iſt die Romanze Arion, von demſelben Dichter; hier ſcheint mir das Sylbenmaß und der Gang der Reime außerordentlich ſchön gewählt: in der bloßen Melodie des Verſes liegt etwas Wunderbares und Heiteres. Welcher Ernſt herrſcht in dem Gedichte Prometheus! In dieſem ſchweren Sylbenmaße zeigt der Dichter ſeine ganze Kunſt im Versbau: er iſt in keinem Momente in Verlegenheit, alle Härten ſind vermieden, und doch bemerkt man das Ausgearbeitete, die errungene Vollendung nicht, ſondern das Ganze ſcheint ſich von ſelbſt erſchaffen zu haben. Ich möchte behaupten, daß uns das wunderbare Verſchlingen der Strophen durch die Reime ſchon in eine ferne Zeit verſetze; wie ein ernſter Strom rauſcht ohne Abſatz und Pauſe das Gedicht uns vorüber.

Der Dichter hat hier, ſoviel ich weiß, den erſten und ohne Zweifel völlig gelungenen Verſuch gemacht, uns im Deutſchen die Terzinen des Dante zu geben. — Wenn ein Dichter ſich in ſolchem Geſange Schwierigkeiten erſchafft und ſie auf dieſe Art überwindet, ſo iſt dies ganz etwas anderes, als was man wol ſonſt die überwundenen Schwierigkeiten in der Poeſie zu nennen pflegt; denn ſie ſind hier nicht willkürlich, und alſo ein zufälliges eigenſinniges Spiel, ſondern der poetiſche Inſtinkt hat ſie empfunden und erſchaffen; ſie ſind vom Gedichte unzertrennlich, ſie ſind beide ſo verwebt, daß man nicht ſagen kann, ob ſie aus dem Gedichte hervorgegangen, oder das Gedicht aus ihnen hervorgegangen iſt; es iſt eine herrliche magiſche Erſcheinung, die ſich nicht wieder wegzaubern läßt, wo Gedanke und Empfindung in jedem Momente zuſammenklingt und ein freundlicher, unſichtbarer Genius über jeden Augenblick wacht und unſern Genuß vermehrt, ohne daß wir ſagen können, wie es geſchieht. Dies iſt der große Zauber der Dichter, die Sprache, Sylbenmaß und Reim in ihrer Gewalt haben. — Ich zweifle übrigens, daß der größte Theil der deutſchen Leſer Sinn für dieſen Prometheus haben wird.

Ich bin über den Versbau ſo weitläuftig geweſen, weil wir nur ſelten auf ſeinen Einfluß oder die jedesmalige Nothwendigkeit des Sylbenmaßes aufmerkſam gemacht werden. Unſre meiſten Dichter ſchreiben in den Verſen, in denen ſie Routine haben: wo ſie Jamben brauchen, könnten Trochäen dieſelben Dienſte verrichten; andere laſſen ihre Romanzen und Trinklieder, verliebte Oden oder Ausſichten in die Zukunft in Amphibrachen umherſpringen, oder erfinden willkürlicherweiſe ein Sylbenmaß und nachher ein Gedicht, das ſich dann wie der Draht durch die Maſchine hindurchwinden muß. Manche meinen viel zu thun, wenn ſie

Reime häufen und das Lied auf zweien oder dreien Füßen fortlaufen laſſen, weil es im Deutſchen ſchwer ſein ſoll, es in dieſer Manier aus der Stelle zu bringen; oder meinen ein Sonett zu verfertigen, wenn ihre Reimerei aus vierzehn Verſen beſteht, wo der Schluß des Gedichts oft ſchon hinter dem fünften oder ſechſten Verſe iſt: dieſe letztern ſollten Bürgers und Schlegels Sonette ſtudiren, die, einige alte deutſche abgerechnet, vielleicht die einzigen ſind, die wir in unſerer Sprache beſitzen. Es wäre zu wünſchen, daß uns ein Kritiker von feinem Ohr und reizbarem Sinn irgend einmal aus Goethe's Sylbenmaßen, aus manchen ſpaniſchen und italieniſchen Dichtern eine eigene Theorie entwickelte, die ſich gewiß aus ihnen entwerfen läßt. Oft iſt anſcheinende Willkürlichkeit nichts als ein ſtrenger Gehorſam gegen ein innres Geſetz, das bis dahin noch nicht ausgeſprochen iſt, oder ſich auch vielleicht nicht ausſprechen läßt; dann würde unſere Poeſie vielleicht um ſo eher anfangen, etwas anderes als eine geſchmückte Proſa zu ſein; dann würden wir vielleicht um vieles eher zum Begriff des ächten lyriſchen Gedichtes kommen. Für die beſſern Leſer haben Goethe und einige andere ſchon dunkel durch die Ausübung gewirkt, die übrigen laſſen ſich vielleicht nur durch Abhandlungen gewinnen.

Was Herr Lenz mit ſeinem Tantalus oder Dramolet ſagen will, habe ich nicht begreifen können; die Liebe auf dem Lande habe ich verſtanden, aber ſie hat auch dadurch um ſo mehr mein Mißfallen erregt. Herr Jägle macht in dieſem Almanach in Verſen bekannt, daß er nicht mehr zur See gehen will.

Göttinger Blumenleſe.

Wenn wir die lyriſche Dichtkunſt der Neuern, vorzüglich aber der Deutſchen betrachten, ſo glauben wir beim

erſten Anblick ein höchſt verworrenes ſeltſames Gemiſch zu erblicken, das ſich aber bald bei näherer Unterſuchung in wenige Beſtandtheile zerlegen läßt. Größe und Würde ſind faſt gänzlich verſchwunden, und aus dem großen Gebiete haben wir nur das Lied zurückbehalten. Wenn man die Sammlungen von Gedichten aufſchlägt, ſo findet man, daß es jedem Dichter auferlegt iſt, über Liebe, Wein, Trennung, Wiederſehen und dergleichen zu ſingen. In dieſen Darſtellungen der Empfindung herrſcht zum Theil triviale, unpoetiſche Allgemeinheit oder unintereſſante Sinnlichkeit. Viele Trinklieder enthalten nichts als Anrufungen an das Vergnügen und den Wein, Beſchreibungen der Götter, die da ſind oder kommen ſollen, und man wird durch die Maske des Dichters ſeine Nüchternheit gewahr, und daß er nichts thut, als in einem Anſtoß von Reimſucht ein Penſum ausarbeiten; oder man fühlt wirklich die thieriſche Begierde des Verfaſſers nach dem edeln Naß oder dem Pokal, dem Humpen ꝛc., und wir haben daſſelbe Gefühl, als wenn wir uns in einer ungeſitteten Geſellſchaft befänden. Die Liebe wird entweder als Sehnſucht verarbeitet, oder der Dichter fingirt eine Trennung, oder daß er ſich nicht entdecken will u. dgl. Andere, um uns recht das Abſichtliche ihrer Maske empfinden zu laſſen, wollen auf der einen Seite in Melancholie ſterben, weil die Schöne ungetreu iſt, und in demſelben Almanache treffen wir ſie wieder, wie ſie damit umgehen, den Sorgenbrecher oder die Morgenröthe zu beſingen, ohne daß ſie des vorigen Gelübdes ihres Todes eingedenk ſind. Wenn man Schillers und Goethe's Gedichte im Sinn behält, die alle eine freie Natur und edle Individualität ausſprechen, die unſer ſchönſtes Gefühl wecken, ohne uns einzuſchränken, die ſich in jedem Moment ihrer verklärtern Exiſtenz ſo ganz hingeben, mit ihrer Muſik unſere innerſten

Gedanken und dunkelſten Empfindungen anſprechen und begrüßen, die das Ferne mit dem Naheliegenden, das Seltne und Hohe mit dem Gewöhnlichen verbinden, und uns ſo unſer eignes Weſen lieb und theuer machen: dann weiß man nicht, zu welcher Gattung man die meiſten dieſer undichteriſchen Dichter rechnen ſoll. Man lachte, als Withöft ehemals, ſtatt der gewöhnlichen Weinlieder, Lieder auf den Kaffe machte, aber mich dünkt, ſehr mit Unrecht. Es iſt wunderbar, daß das ſchöne Lied an die Freude nicht mehr auf die übrigen Dichter gewirkt hat; nicht daß ich verlange, ſie ſollten dieſen Ton nachahmen, daß alle Freudenlieder dieſem ähnlich klingen ſollten; ich wundere mich nur darüber, daß ſie nicht darauf kommen, ſeit ſie das Beiſpiel vor ſich haben, ſich und ihr Glück, die Begeiſterung, die ſie zum Singen treibt, auf eine edlere Art zu empfinden. Aus einem einzelnen Scherze im Anakreon hätte nicht müſſen eine Gattung gemacht werden; weil er ſo wie Horaz den Wein lobt, ſo folgt daraus noch nicht, daß der Wein an ſich etwas Dichteriſches ſei, oder daß Jeder, der gern Wein trinkt, es uns auch in Verſen ſagen müſſe, oder ſich gar nur ſo anſtellen, um nicht ohne Trinklieder aufzutreten, damit er als ein kompletter Dichter erſcheine.

In der neueſten Zeit hat man das Gebiet der poetiſchen Ergötzung noch weiter ausgedehnt, weil man die Einförmigkeit empfand. Biſchof, Punſch, Thee ſind auch dichteriſch gewürdigt und man ſollte Withöft's Kaffelieder von neuem auflegen; wir ſind aber nicht blos bei den Getränken ſtehen geblieben, ſondern viele Arten Braten, ſo wie Kartoffeln, mehrere Obſtſorten können ſich rühmen, beſungen zu ſein. Reſtaurateurs ſowie Kaffeſchenken können aus unſern geſchätzten und geleſenen Dichtern Verſe auf ihren Tafeln brauchen. Wir ſollten ja nicht die alten nun

rgeſſenen Lieder zum Lobe des Tabaks, des Bieres und
ranntweins verachten; dann ſind wir wenigſtens ſehr in-
nſequent.

Die Dichtkunſt hat ſich aber daran nicht begnügt, ſon-
ern iſt noch einen Schritt weiter gegangen. Es könnte wol
eugierige Leute geben (und ich bin ſogar überzeugt, daß
s deren gibt), die gerne wiſſen möchten, wie einem Milch-
nädchen beim Melken zu Muthe wäre, was eine Bleicherin
uf der Bleiche dächte, wie ein Bauerjunge oder ein Küſter
eine Liebesempfindungen ausdrückte; allen dieſen Leuten
ömmt unſre Dichtkunſt mit vollen Taſchen entgegen.

Ich brauche wol kaum zu erinnern, daß dieſe Schilde-
ungen an ſich nicht zu verwerfen ſind, wenn ſie als Schil-
erungen bearbeitet wären, aber der Dichter verkleidet ſich
lbſt in dieſe Perſonen, und was ein Bruchſtück einer
popöe oder eines Drama ſein müßte, macht er zu ſeiner
ndividualität. Wenn der Dichter dieſe Schilderungen als
lche bearbeitet, ſo werden ſie an ſich ſchon poetiſcher, der
ſer wird vom Gemälde entfernt gehalten, der Dichter
hlt ſelbſt die Nothwendigkeit des Kolorits, des Fremden,
s nicht mit ihm verwandt und eins iſt. Die Schilderung
ner Nähſtube mag recht naiv gezeichnet werden können,
ſofern ſie ein kleines Epos wird, ein Gemälde, das ſich
s der Stelle bewegt; aber wenn der Dichter ſelbſt die
olle einer Näherin übernimmt und ſingt nun von Saum
d Kettenſtich auf uns ein, ſo wiſſen wir nicht, wie wir
s dabei benehmen ſollen. Der Dichter verliert ſeine
ürde und erſcheint albern; man begreift nicht, wie etwas
Fernes und Gleichgültiges ihn zu der kühnen Figur habe
wegen können, ſich in das Nähermädchen zu verwandeln,
gerechnet, daß vieles, als ein ſolcher Monolog Grimaſſe
erden muß, was in der Schilderung den Ausdruck des

Lieblichen und Naiven gehabt hätte. Dieſe Gedichte verlieren alle Wahrheit: ſie ſind aus einem ſchlimmern Mißverſtande erwachſen, als der war, aus welchem Diderot die Stände aufs Theater bringen wollte.

Ich mag nicht weitläufiger ſein, ſonſt würde ich noch behaupten, daß man dieſe Gedichte oft mit Unrecht mit mehreren kleinen niederländiſchen Gemälden verglichen hat. Doch ich will lieber einige der Verfaſſer der Göttinger Blumenleſe ſelber anführen.

Herr Koſegarten hat eine Hymne an die Liebe geſchrieben, die nach meinem Urtheile ſeltſam genug iſt. Dieſer Dichter hat von je in ſeinen Verſen eine gewiſſe unmännliche Tändelei geliebt, ein Spielen mit ſeinem Gegenſtande, das nur darum mißfällt, weil er dann plötzlich mit unnöthiger Heftigkeit oder ſeinſollender Größe hereinbricht. Seine frühern Gedichte aber athmeten oft eine ſchöne Sinnlichkeit; die Phantaſie wurde mitgenommen, wenngleich der Weg ihr oft beſchwerlich dünkte. Seit einiger Zeit aber hat er ſeine Manier auf eine auffallende Art geändert; er ſucht ſeinen Gedichten eine philoſophiſche Tendenz zu geben und tändelt und ſpielt nun mit philoſophiſchen Worten, die ſeinen Verſen ſehr oft ein ſteifes wunderliches Anſehen verleihen. Die Hymne an die Liebe hebt ſo an:

O Liebe, Bund der Herzen,
Der Geiſter Symphonie,
Kelch wolluſtreicher Schmerzen,
Quell hoher Energie,
Palladium der Tugend,
Religion der Jugend,
Medeenbad des Alters,
Verlaß, verlaß uns nie!

Glaubt man nicht einen Sänger zu hören, der noch früher als Hoffmannswaldau gelebt hat? Was ſollen dieſe

zählungen, die so trocken und unpoetisch sind? Die mei-
deutschen Dichter behandeln die Liebe so ernsthaft und
wören sie so feierlich, daß man diese Gottheit gar nicht
erkennt, wenn man den süßen Gesang eines Italieners
sie vernommen hat. Es ist das Bestreben, den Ge-
land zu veredeln und ihm Würde zu geben, — aber
muß nicht so geschehen! — Der Dichter wünscht, die
e möchte ihn durch des Hades Oeden zu jener Ferne
iten —

Wo mit der Thierheit Schranken
Die Freiheit nimmer kriegt;
Wo nimmer den Gedanken
Das Element besiegt;
Wo Pflicht den Trieb bezwinget,
Den Stoff die Form umschlinget;
Wo Anmuth sich um Würde,
Um Tugend Neigung schmiegt. —

Wem fällt hiebei nicht Schiller ein? Und was sollen
e ungeordneten Reminiscenzen hier?
Der Dichter fährt fort:

Nein, Liebe, Gut der Güter,
Der Körper Eurythmie,
Blutsfreundschaft der Gemüther,
Nein, nie versiegst du, nie.
Wer ballt die Weltenballe?
Wer eint die Geister alle?
Du thust es, Quell der Schwere,
Und Born der Sympathie:

Es schlägt der Puls der Liebe
Im Punkt des Embryo.
Es jubelt Liebe! Liebe!
Des All's Unisono!
In immer engern Kreisen,
In immer brünst'gern, reisen
Die Monden, Sonnen, Sterne
Um Ein unnennbar Wo.

Ich habe dieſe Strophen abgeſchrieben, weil ſie gewiß eine merkwürdige Verwirrung der Phantaſie ausdrücken.

Der Verfaſſer hat in dieſem Kalender eine Ankündigung einer neuen Ausgabe ſeiner Poeſien einrücken laſſen, und verſucht ſie dort ſelbſt zu charakteriſiren. Er ſagt von ſich als Dichter: Seine Liebesgeſänge ermangeln nie, von dem begrenzten Gegenſtande zum Ideale ſich emporzuſchwingen. — — Zwar ſind die Wahrheit und Sittlichkeit nicht der nächſte Zweck des Dichters. Sein Zweck iſt die Schönheit.

Sollte ſich der Dichter nicht ſelber etwas mißverſtehen?

Es iſt angenehm, von Gleim immer noch Beweiſe anzutreffen, wie ſehr er die Dichtkunſt liebt. Er ſagt in dem Gedicht:

An die Franzoſen unter Robespierre.

Ha! wenn ihr ſonſt nichts wär't, als Feinde der Tyrannen,
Die, gegen Menſchlichkeit und Weisheit, toll und blind,
Recht und Gerechtigkeit weit weg von ſich verbannen,
Nicht auch der Könige, die Landesväter ſind,
Wie euer Ludewig, der letzte, der an Liebe
Zu ſeinem Volke weit den Heinrich übertraf,
Den ihr anbetetet (aus Landesvaters-Triebe
Gab dieſer euch ein Huhn, gab jener euch ein Schaf),
So ꝛc.

Ich will hier nicht des Perioden erwähnen, der zu lang iſt und die Conſtruction ſo ſchwer macht, daß man ihn öfter leſen muß, ehe man ſie findet, ſondern mich nur auf die Parentheſe einſchränken. Wir kennen das edle Herz des Verfaſſers aus ſeinen übrigen Werken, ſonſt dürfte ſie eine ſehr bittere ſatiriſche Deutung vertragen; denn es iſt doch unwahrſcheinlich, daß bei einem ſo geübten Dichter blos das übertraf den folgenden Reim ſollte herbeigelockt haben.

Herr Klamer Schmidt hat ſchon 1785 ein Lied von der Trennung geſungen, das hier verbeſſert wieder erſcheint. Er ſagt in der Anmerkung darüber:

„Es hat mehr Leſer gefunden, als es, inkorrekt, über-
aden mit Tändeleien der Liebe, wie's damals war, wirk-
ich verdiente. — Mehrere Tonkünſtler würdigten es in Mu-
ik zu ſetzen. — Briefe voll unverdienten Beifalls empfing
ch darüber; und, was ich zuerſt hätte ſagen ſollen: es er-
arb und beſtätigte mir Eliſa's und Bodens unvergeßliche
reundſchaft ꝛc.“

Das letzte ſcheint mir mehr ein Beweis der freund-
chaftlichen Gutmüthigkeit zu ſein, als daß es für den Werth
es Gedichtes entſchiede. Tändeleien der Liebe ſind noch
arin, aber auch feierlicher Ernſt; das Ganze iſt ſehr un-
edeutend.

Ich kann ſie nicht vergeſſen.
An allen, allen Enden
Verfolgt von ihren Händen
Ein Druck der Liebe mich;
Ich zittre ſie zu faſſen,
Und — finde mich verlaſſen.
Und du? — Vielleicht auf ewig
Vergißt Luiſa mich.

Die meiſten Strophen fangen an:

Ich kann ſie nicht vergeſſen.

nd alle endigen:

Und du? — Vielleicht auf ewig
Vergißt Luiſa mich.

Das Lied hat eine ſolche Leichtigkeit, daß man mit dem
lown in As you like it ausrufen möchte:

I'll rhyme you so, eight years together; dinners, and
uppers, and sleeping hours excepted!

Der Verfaſſer kündigt zugleich eine Ausgabe ſeiner
Werke an.

Pape zeigt in ſeinen Gedichten poetiſche Anlagen, aber
e ſind auch Beweiſe eines verworrenen Gemüthes; dieſe
Schwermuth mag natürlich oder Maske ſein, ſo verträgt

ſie ſich nicht mit dem ſchönen Geſange. Nur ein ruhiges Gemüth kann dichten, ein beengtes, verworrenes muß uns nicht ſeine Empfindungen aufdrängen wollen. Die Gedichte dieſes Verfaſſers in den früheren Muſenalmanachen waren auch bei weitem beſſer, als die er uns jetzt geliefert hat.

Reinwald hat mehrere politiſche Fabeln geliefert, die wahrſcheinlich Pfeffeln nachgeahmt ſein ſollen. Die Fabel iſt in der neuern Poeſie eine wunderliche Erſcheinung. Durch den Phädrus hat ſie ſich zu uns herübergeſchleppt, und wir halten es für unſre Pflicht, auch an dieſer Geſtalt ein poetiſches Vergnügen zu empfinden. Die Fabel iſt ohne Zweifel von allen Dichtungsarten diejenige, die am meiſten moraliſch iſt und dieſe Moral in der kürzeſten Darſtellung vorträgt. Nimmt man ihr die moraliſche Beziehung, ſo fällt die Fabel von ſelbſt weg: und doch kann in einer kurzen Geſchichte, die unter Thieren vorgeht, nur ein kleiner in die Augen fallender Satz zum Grunde liegen; von den feinen Beobachtungen aus dem geſellſchaftlichen Leben, von neuen Bemerkungen kann hier gar nicht die Rede ſein, weil ſich die Form dagegen ſträubt. (Ein fortgeſetztes epiſches Gedicht, wie der Reineke Fuchs iſt ganz etwas verſchiedenes; hier können die Charaktere dramatiſch entwickelt werden; die Parodie hält mit der Erzählung gleichen Schritt und die Darſtellung kann alles Treffliche des Epos enthalten.)

Es ſcheint mir alſo ſeltſam, daß wir dieſe alte Form immer noch beibehalten haben, um einige moraliſche Ideen darin einzukleiden. Wenn man ſich die Entſtehung der Aeſopiſchen Fabeln, wie die der Gelegenheitsgedichte denkt (wie z. B. Fiesko den Bürgern eine Fabel erzählt, das Ei des Columbus iſt dann etwas ähnliches), daß der Augenblick ſie hervorrief, und der verſtändige wahre Satz ſogleich ſeine Anwendung litt, ſo iſt das ganz etwas verſchiedenes

von der Art, wie wir dieſe kleinen Gedichte leſen. Ich möchte behaupten, daß die Neuern wenige Fabeln erfunden haben, ſo wie wenig moraliſche oder Klugheitsſätze, die wir nicht ſchon im Phädrus anträfen: das ganze Weſen ſcheint ſchon längſt erſchöpft zu ſein, und was die Alten als ein Spielwerk, als eine Abart der Dichtkunſt anſahen, haben wir ernſthaft als eine Gattung aufgenommen, und wahrſcheinlich aus dem Mißverſtande, daß wir die moraliſche Tendenz bei einem Kunſtwerk für das erſte Erforderniß hielten. Denn freilich offenbart ſich bei keinem Gedichte ſo ſehr die innige Verknüpfung der Moral und der Darſtellung, als bei der Fabel: ſie iſt nur eine Unterabtheilung der Allegorie.

Die Dichter haben auch ſelbſt das Ungenügende dieſer Dichtart empfunden. Die meiſten ſind von der Sache abgegangen und haben das Nebenwerk zur Hauptſache gemacht. Einige benutzen die Fabel, um ihre Laune und ihren Witz zu ergießen; andere machen ſie zu einem witzigen, andere zu einem ſentimentalen Epigramme. Wozu hat man nicht die unſchuldige Fabel gebraucht und gemißbraucht! Zur perſönlichen und politiſchen Satire, wiſſenſchaftliche Regeln vorzutragen, Gegner zu widerlegen. Die ſimpeln Fabeln ſind im Gegentheil zur Kinderunterhaltung geworden, wo ſie mir auch hinzugehören ſcheinen; weil ſie die Kinder wirklich belehren, ihre Aufmerkſamkeit wecken und ſie zu andern Ideen vorbereiten. Die Erwachſenen ſollten aber endlich dieſes Spieles überdrüſſig werden, es wenigſtens nicht mit der Ernſthaftigkeit treiben und es als eine Dichtgattung erhalten wollen. Was haben Lafontaine's witzige und Leſſing's ſentimentale Fabeln für Reiz? Wie beſchäftigen ſie unſer Herz oder Phantaſie, man nenne es wie man will? Ich habe mit Vorſatz zwei der vorzüglichſten Schriftſteller in dieſem Fache genannt. Man hat ſich etwas voreilig mit

ſie ſich nicht mit dem ſchönen Geſange. Nur ein ruhiges Gemüth kann dichten, ein beengtes, verworrenes muß uns nicht ſeine Empfindungen aufdrängen wollen. Die Gedichte dieſes Verfaſſers in den früheren Muſenalmanachen waren auch bei weitem beſſer, als die er uns jetzt geliefert hat.

Reinwald hat mehrere politiſche Fabeln geliefert, die wahrſcheinlich Pfeffeln nachgeahmt ſein ſollen. Die Fabel iſt in der neuern Poeſie eine wunderliche Erſcheinung. Durch den Phädrus hat ſie ſich zu uns herübergeſchleppt, und wir halten es für unſre Pflicht, auch an dieſer Geſtalt ein poetiſches Vergnügen zu empfinden. Die Fabel iſt ohne Zweifel von allen Dichtungsarten diejenige, die am meiſten moraliſch iſt und dieſe Moral in der kürzeſten Darſtellung vorträgt. Nimmt man ihr die moraliſche Beziehung, ſo fällt die Fabel von ſelbſt weg: und doch kann in einer kurzen Geſchichte, die unter Thieren vorgeht, nur ein kleiner in die Augen fallender Satz zum Grunde liegen; von den feinen Beobachtungen aus dem geſellſchaftlichen Leben, von neuen Bemerkungen kann hier gar nicht die Rede ſein, weil ſich die Form dagegen ſträubt. (Ein fortgeſetztes epiſches Gedicht, wie der Reineke Fuchs iſt ganz etwas verſchiedenes; hier können die Charaktere dramatiſch entwickelt werden; die Parodie hält mit der Erzählung gleichen Schritt, und die Darſtellung kann alles Treffliche des Epos enthalten.)

Es ſcheint mir alſo ſeltſam, daß wir dieſe alte Form immer noch beibehalten haben, um einige moraliſche Ideen darin einzukleiden. Wenn man ſich die Entſtehung der Aeſopiſchen Fabeln, wie die der Gelegenheitsgedichte denkt (wie z. B. Fiesko den Bürgern eine Fabel erzählt, das Ei des Columbus iſt dann etwas ähnliches), daß der Augenblick ſie hervorrief, und der verſtändige wahre Satz ſogleich ſeine Anwendung litt, ſo iſt das ganz etwas verſchiedenes

von der Art, wie wir dieſe kleinen Gedichte leſen. Ich möchte behaupten, daß die Neuern wenige Fabeln erfunden haben, ſo wie wenig moraliſche oder Klugheitsſätze, die wir nicht ſchon im Phädrus anträfen: das ganze Weſen ſcheint ſchon längſt erſchöpft zu ſein, und was die Alten als ein Spielwerk, als eine Abart der Dichtkunſt anſahen, haben wir ernſthaft als eine Gattung aufgenommen, und wahrſcheinlich aus dem Mißverſtande, daß wir die moraliſche Tendenz bei einem Kunſtwerk für das erſte Erforderniß hielten. Denn freilich offenbart ſich bei keinem Gedichte ſo ſehr die innige Verknüpfung der Moral und der Darſtellung, als bei der Fabel: ſie iſt nur eine Unterabtheilung der Allegorie.

Die Dichter haben auch ſelbſt das Ungenügende dieſer Dichtart empfunden. Die meiſten ſind von der Sache abgegangen und haben das Nebenwerk zur Hauptſache gemacht. Einige benutzen die Fabel, um ihre Laune und ihren Witz zu ergießen; andere machen ſie zu einem witzigen, andere zu einem ſentimentalen Epigramme. Wozu hat man nicht die unſchuldige Fabel gebraucht und gemißbraucht! Zur perſönlichen und politiſchen Satire, wiſſenſchaftliche Regeln vorzutragen, Gegner zu widerlegen. Die ſimpeln Fabeln ſind im Gegentheil zur Kinderunterhaltung geworden, wo ſie mir auch hinzugehören ſcheinen; weil ſie die Kinder wirklich belehren, ihre Aufmerkſamkeit wecken und ſie zu andern Ideen vorbereiten. Die Erwachſenen ſollten aber endlich dieſes Spieles überdrüſſig werden, es wenigſtens nicht mit der Ernſthaftigkeit treiben und es als eine Dichtgattung erhalten wollen. Was haben Lafontaine's witzige und Leſſing's ſentimentale Fabeln für Reiz? Wie beſchäftigen ſie unſer Herz oder Phantaſie, man nenne es wie man will? Ich habe mit Vorſatz zwei der vorzüglichſten Schriftſteller in dieſem Fache genannt. Man hat ſich etwas voreilig mit

Theorien für die Fabel beſchäftigt, ohne vorher zu unterſuchen, ob ſie für ſich eine Gattung ſei; es ſcheint mir derſelbe Irrthum, als wenn man für Weinlieder oder für Lieder von der Trennung eine eigne Theorie machen wollte.

Wenn der Leſer mir nur einige dieſer Behauptungen zugibt, ſo wird er wahrſcheinlich auch Herrn Reinwald's Mühe bedauern, die er auf ſeine Fabeln verwandt hat. Es iſt mir überhaupt ſeit vielen Jahren unangenehm, durch einen Löwen, Tiger oder dergleichen Beſtie, die ſich zerreißen oder großmüthig behandeln, zur Freiheit, Monarchie oder Vaterlandsliebe aufgemuntert zu werden. Herr Pfeffel perſiflirt auf dieſe Weiſe gewöhnlich die franzöſiſche Revolution. Das iſt noch viel ſchlimmer, als eine moraliſche Regel aus dem Thierreiche zu abſtrahiren.

Warum der Herausgeber dieſes Almanachs den Vorſchneider mit Händen und Füßen aufgenommen hat, eine uralte, ſchlecht erzählte, noch ſchlechter verſificirte Anekdote, iſt nicht abzuſehen.

Die Kupfer, die dem beſchauenden Leſer gegeben werden, ſind von der Art, daß ſie dem Leſer keine ſonderliche Erquickung gewähren; er gewinnt, indem er drei, die noch hätten hinzukommen ſollen, verliert.

Muſenalmanach, von Voß herausgegeben.

Ueber die Arbeiten des Herausgebers brauche ich nicht viel zu ſagen. Seine Manier iſt bekannt, die Freunde des Natürlichen und der Kleinigkeiten treffen hier wieder an, was ſie wünſchen. Ueber ſeine Art zu überſetzen hat die Jenaer Literaturzeitung befriedigend geſprochen. Ich kann mich auch in Anſehung der Gedichte auf eine Recenſion von Wieland im Merkur 1797 berufen; was dort geſagt iſt,

iſt noch immer wahr. Zum Beiſpiel der Schluß des Winterreigens:

Die Trinker.

O Tänzer, ſingt nicht weiter Hohn!
Der Punſch hat uns verklärt!
Da liegen ja die Pelze ſchon!
Nur erſt das Glas geleert!
Wohlauf! nun reckt die Glieder!
Ein Mädchen gehaſcht, ihr Brüder!
Juchhei! dalderal!
Lobſingt in den Schall!
Und tummelt es auf und nieder!

In der Näherin heißt es:

Wenn die Nadel brach,
Flink zur Nadelbüchſe!
Scheint zu loſ' und ſchwach
Dein Geſpinſt, ſo wichſe!
Wenn ſich's drall zuſammenkrollt,
Nur ein wenig aufgerollt!

Und nachher:

Was ſie eifrig ſchilt
Mit dem armen Zwirne!
Künftig ſelbſt getrillt
Deinen Knaul, du Dirne!
Wer was Gutes will und kann,
Greift die Arbeit ſelber an!

Es iſt zu bewundern, wie der Dichter alles ſo in ſeiner Gewalt hat, daß er gar nicht aus dem Koſtume fällt. Die höchſte Täuſchung iſt auf dieſe Art zu erreichen möglich. — Aber wie wenige Dichter arbeiten auch ſo!

Herr von Nikolay hat eine Romanze oder Ballade, Erzählung oder Novelle: Amide, geliefert. Die Geſchichte iſt ſchon ſehr alt und bekannt; es iſt eine Novelle des Cervantes, die ſehr oft bearbeitet iſt, aber wol ſchwerlich mit der Weitſchweifigkeit und Nachläſſigkeit als hier. Die Ver-

ſification iſt durchaus vernachläſſigt, und das Ganze hat gar nichts Gefälliges. Ich will nur eine Strophe anführen:

Jetzt, als aus tiefem Schlaf erwacht,
Die Stimme hohl und pfeifend,
Und ihre Händ' aus voller Macht
Mit kalter Hand ergreifend:
Heraus mit allem, haar und klein!
Heraus mit treuem Munde!
Beginnt der Vater, hart zum Schein,
Doch weich und bang im Grunde!

haar und klein iſt eine große licentia poetica für haarklein.

Von der Karſchin trifft der Leſer hier einige frühere Gedichte, die viel Poetiſches haben.

Herr Schmidt (F. W. A.) hat einen Almanach romantiſch-ländlicher Gemälde herausgegeben.

Die Leſer erinnern ſich vielleicht einer Recenſion des Kalenders der Muſen und Grazien, die 1796 im Archiv der Zeit abgedruckt war; man erlaube mir, einen Theil des naiven Vorberichts des Verfaſſers abzuſchreiben:

„Die meiſten folgenden Poeſien haben ſchon vor mehreren Jahren im Deutſchen Merkur, in der Berliniſchen Monatsſchrift, im Voſſiſchen und Berliniſchen Muſenalmanach geſtanden, und nur der kleinſte Theil derſelben gehört zu meinen neueſten Arbeiten. Bürger's Blümchen Wunderhold habe ich von jeher geſchätzt, und lerne es immer mehr ſchätzen. Viele rechtſchaffene Männer haben mich richtig beurtheilt und ſehr wahr bemerkt: daß, bei dem Kalender der Muſen und Grazien, die erſtern auf die Poeſien ſelbſt, die letztern hingegen auf die typographiſche Eleganz Bezug hatten. Dafür danke ich dieſen Männern mit vieler Herzlichkeit. — — Uebrigens habe ich, wie bisher, nichts dagegen zu erinnern, wenn die Schlange im Berliniſchen Archiv der Zeit und ihres Geſchmacks, welche nicht, wie die

diſchen und egyptiſchen Schlangen, nach Niebuhr's Ver-
herung, durch Muſik beſchwichtigt werden kann, auch die-
n Strauß beziſcheln wird."

Ich nannte dieſen Vorbericht naiv, und mich dünkt,
r Verfaſſer ſchätzt das Blümchen Wunderhold immer noch
cht genug. Warum nennt der Verfaſſer diejenigen, die
n loben, rechtſchaffene Männer, den armen Recenſenten
i Archiv aber eine Schlange? Muß es denn durchaus
osheit ſein, wenn man an den Gedichten des Herrn
chmidt keinen Geſchmack findet? Gar zu gern ſuchen die
eidigten Verfaſſer das Herz des Recenſenten verdächtig
machen, ſtatt daß ſie ſeinen Kopf angreifen ſollten. Wer
iß, wie Herr Schmidt mich nennen wird, wenn ich ihm
en muß, daß ich jener Schlange ganz beiſtimme, und
)er weiter über die Art ſeiner Poeſie nichts ſagen will.

Wunderlich iſt es, wenn der Verfaſſer ſagt, jene recht-
ıffenen Männer hätten ihn ſehr wahr in Anſehung des
lenders beurtheilt, indem ſie geſagt haben: die Muſen
ögen ſich auf die Poeſie, die Grazien auf Kupfer, Band
) Druck des Taſchenbuchs. Wie behende der Dichter
Grazien aufgibt, um ſich nur die Muſen zu retten!
er wenn er ſie wirklich gerettet hätte, ſo wäre das auch
ıe kleine Beute. Wir müſſen den Verfaſſer an jene
ıſen und Grazien in der Mark (Schillers Muſenalma-
ḥ 1797) erinnern. Wie typographiſche Eleganz einem
che den Beinamen eines Buchs der Grazien erwerben
ne, ſeh ich auch nicht ein. Denn ſonſt könnte man die
herausgekommenen Supplementbände zu Wieland's Wer-
auch Bücher der Grazien nennen. — Die Unſchicklich-
fällt in die Augen.

Uebrigens hat der Dichter ſehr Recht, wenn er dergleı-
Gedichte, wie „Graf Königsmark und ſein Verwalter,"

wieder abdrucken läßt. Die Deutſchen haben bis jetzt noch kein ſo deutliches Beiſpiel gehabt, wie eine Ballade nicht müſſe geſchrieben werden, daß beſonders der künftige Theoretiker dem Herrn Verfaſſer ſehr vielen Dank ſchuldig iſt.

„Verdammt! — noch bringt den Stiefelknecht!"

ein Geiſt ſagt:

Wißt Ihr's noch nicht? ein Racker
Von Jude ſchnitt den Hals mir ab,
Nicht weit von Eurem Acker.

In den Erzählungen: Kunz von Drachenfels und Steffens Abenteuer ſind übrigens wirklich ſchöne Züge. Die Gemeinheit iſt beim Verfaſſer oft mehr Affektation, als Natur: wenn er ſeinen Geſchmack mehr ausbildete und ſich über den ſimpeln Copiſten der häßlichen Natur erhöbe (ſchöne Natur ſcheint ihm ein Aberglaube zu ſein), ſo würde es ihm mit ſeinem Talent zu bemerken vielleicht gelingen, uns intereſſante und individuelle Schilderungen zu liefern; ſeine meiſten Gemälde haben wenigſtens den Vorzug, daß ſie ſeine wirkliche Lage und Exiſtenz darſtellen; denn ſein Winterlied des Schulzen von Staken iſt in dieſer Sammlung unter den ländlichen Gemälden bei weitem das ſchlechteſte.

Eine Strophe ſeh ich mich noch genöthigt, aus dem Gedichte: Die Dorfkirche, abzuſchreiben.

Wie ſchön die Fenſterſcheiben rund und düſter!
Des Altars Decke, wo die Motte kreucht!
Die ſchwarzen Spinngewebe, die der Küſter
Selbſt mit dem längſten Kehrwiſch nicht erreicht!
Wie ſchön der Todtenkränze Flittern,
Die hier beſtäubt am kleinen Chore zittern!

Wenn der Verfaſſer auf den Namen eines Dichters Anſpruch machen und in der Geſellſchaft der Muſen gelitten

ſein will, ſo muß er ſich nothwendig abgewöhnen, alles ſo durcheinander ſchön zu finden.

Es bleibt mir nun noch übrig, von Falk's Taſchenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire etwas zu ſagen: dieſer Mühe aber kann ich überhoben ſein, denn ich darf Ihnen nur folgenden Brief beilegen, den ich mit jenem Taſchenbuche vor einigen Tagen erhielt.

Beſter Freund.

Ich ſchicke Ihnen hiermit auf Ihr Verlangen Falk's Taſchenbuch und meinen Brief, der etwas über dies Taſchenbuch bemerken ſoll. — Ich weiß nicht, ob Sie ſich unſerer Wette noch erinnern: Sie haben ſie gewonnen, ich erkläre es, ohne vorher einen Schiedsrichter anzunehmen. Sie wagten es nämlich zu behaupten, das zweite Taſchenbuch von Herrn Falk würde noch ſchlechter ſein, als ſein erſtes: und wirklich, Sie haben Recht gehabt. Aber geſtehen Sie mir nur ein, daß Sie doch viel wagten, indem Sie dieſe Wette eingingen, und daß alle Wahrſcheinlichkeit auf meiner Seite war. Da Sie ein ſo ungemeines Glück in den Hazardſpielen haben, ſo ſollten Sie ja die Lotterie nicht vernachläſſigen.

Was ſagen Sie zu unſern deutſchen Leſern, daß Herr Falk nicht nur von den Recenſenten, ſondern ſogar von den Freunden Swift's für einen Satiriker gehalten wird? Denn daß er ſich ſelbſt dafür ausgibt, darf uns nicht befremden; er reimt gar Falk und Schalk; et c'est un rime, mais sans raison.

Er hat ſich einige Zeit in Berlin aufgehalten, und man ſieht es dem Taſchenbuche auch auf jeder Seite an. Ich will damit nicht behaupten, daß er Berlin wirklich kennt, ſondern nur ſo viel ſagen, daß Sie ſich nicht über die Namen der Berliner Wirthshäuſer und Bordelle, über die

Benennung der Straßen und Gaſſen ꝛc. verwundern ſollen. Das ganze Buch ſcheint mit darauf angelegt, Berlin zu perſifliren; aber es iſt wol nicht nöthig, es zu apologiſiren, da die Unkunde des Verfaſſers ſich zu ſehr verräth, um eigentlich aufzufordern, gegen ihn zu ſprechen. Wo Niemand der Meinung meines Gegners iſt, oder dieſe Meinung auch nur neu und auffallend findet, da brauche ich kein Wort gegen ihn zu ſagen.

Sie werden mich für einen rechten patriotiſchen Berliner halten; es iſt aber weiter nichts, als daß ich Herrn Falk's Satiren nicht ſatiriſch finden kann. Ein Satirenſchreiber, der ſelbſt Witz hat und ſein Zeitalter nicht kennt, oder über ihm erhaben iſt, iſt ſehr übel dran. Er wird ſich über jede Alltäglichkeit verwundern, und es ſchon für ſehr ſchalkhaft halten, wenn er ohne weiteren Zuſatz der Welt eine Entdeckung macht, — die ſo bekannt iſt, daß man ſich nur über den Entdecker verwundert. Wenn er über dergleichen Dinge ſpottet, oder gar mit Tugendeifer dagegen deklamirt, ſo erſcheint er albern, und ſein Witz wird ihm kaum unſere Verzeihung erwerben können. Aber unter uns: iſt denn Herr Falk witzig? Ich weiß, daß er es glaubt, und daß es viele angeſehene Männer glauben; aber ich weiß nicht, warum mir dann Sterne, Swift, Voltaire und andere als witzig erſcheinen, nur er nicht. Die Unbekanntſchaft mit dem Zeitalter verräth ſich in jedem Aufſatz; er ficht ſich außer Athem gegen Sachen, die längſt vergeſſen ſind; er hält ſich für gefährlich, wenn er gegen Einrichtungen oder Perſonen deklamirt, die man ſelbſt in Berlin nicht mehr kennt: er iſt ſo fremd mit den Sitten der größeren Städte, daß er ſich über Berlin verwundert, und im Text und in den Noten die Hände vor Erſtaunen zuſammenſchlägt, was er ſelbſt in viel kleineren finden würde.

Kurz, dieſer Satiriker ſteht in jeder Rückſicht unter ſeinem Zeitalter, ſeine Kenntniſſe ſcheinen ſehr begrenzt, aber noch weit mehr ſein Verſtand, denn ſonſt würde er nicht in ſeinem Thoms einige Schriftſteller ſo wunderlich durcheinander werfen und charakteriſiren; und im Dekalog den Zolltarif nicht als eine drückende Laſt mit dem Frohndienſt zuſammenſtellen. Man muß wirklich über die gutmüthige Unwiſſenheit des Schriftſtellers lächeln.

Leſen Sie doch dieſen ſogenannten Dekalog, und ſagen Sie mir, ob es bis jetzt wol ſchon ein Schriftſteller, der geleſen ſein will, gewagt hat, ſich ſo an dem Geſchmack, an der Sitte zu verſündigen? hat er denn keinen Sinn dafür, daß in guter Geſellſchaft von manchen Dingen nicht geſprochen wird, wenn ſie auch jedermann kennt? In dieſem ſeinſollenden Gedicht fehlt es gleich ſehr an geſundem Urtheil, an Witz und an guten Verſen. Die Verſifikation quält überhaupt den Verfaſſer in allen ſeinen Gedichten unbeſchreiblich. Er wird darüber verworren, ſeine Gedanken werden ſchief, und er iſt noch weniger witzig und leicht, als in ſeiner Proſe.

Für wen mag er dies Taſchenbuch beſtimmt haben? Die Damen verbittet er ſich ausdrücklich, weil ſie nur ſelten an ſatiriſchen Gedichten Geſchmack fänden; ich würde auch nicht wagen, ſein Taſchenbuch irgend einer von meiner Bekanntſchaft zu geben, ſo ſehr er auch von der Sittenverderbniß der Berliner überzeugt iſt. Es iſt eine ſo gemeine und höchſt gewöhnliche Behandlung der Gegenſtände in allen Aufſätzen des Verfaſſers, daß geſchmackvolle und feine Leſer, Freunde des Scherzes und der Satire, nicht leicht für ihn gemacht ſind. Man ſehe nur den Dekalog mit allen ſeinen Plattituden, die Satire auf die Propagande mit den armſeligen Umänderungen der Virgilſchen Verſe. In dieſem

Aufſatze iſt der Verfaſſer ein paarmal witzig, aber er arbeitet ſeinen Gegenſtand zu Tode; die Art, wie er die deutſchen Dichter citirt, iſt völlig albern; die höchſte Albernheit zeigt ſich, wo er das Mondſcheinlied von Claudius anführt. Allenthalben bemerkt man, daß der Verfaſſer den Halliſchen Studenten nicht vergeſſen kann, und das Pferd vorn mit allen Beziehungen auf die Univerſität Halle, mag die dortige ſtudirende Jugend ſehr ergötzen, aber ich zweifle, daß ein gebildeter Mann einige Freude darüber empfinden kann. — Most dull, honest Dull, ſagt der Schulmeiſter Holofernes zu einem witzigen Conſtabel in Love's labours lost: und es ſcheint faſt, als hätte ſich Herr Falk dieſen Ausſpruch zum Motto ſeiner Schriften genommen.

Der arme Thoms iſt ein wunderliches Gemengſel von Scherz und Ernſt. Das Rührende iſt matt, der Unwahrſcheinlichkeit nicht zu erwähnen, und der ſatiriſche Theil iſt hier wol am wenigſten gerathen. Ich bedaure das ſchöne Lied: Thom's ſaß am hellenden See — daß es ſich hierher hat verirren müſſen. Allenthalben iſt auch hier Berlin das Stichblatt für den Witz des Verfaſſers.

Aber ich bin müde fortzufahren. Iſt es nicht ſeltſam, daß einer unſerer angeſehenen Dichter das Lob dieſes Schriftſtellers ſo laut verkündigt hat? Dünkt es Ihnen nicht auch, als wenn jene ſieben Geiſter, die etwas zu voreilig ihr Quartier in dieſem Satiriker hatten nehmen ſollen, ſich jetzt ſatiriſcherweiſe rächten? Aber ich glaube, viele deutſche Leſer ſind gutmüthig genug, alle Aufſätze des Herrn Falk ſo zu leſen, als wären ſie von jenen großen Männern in corpore diktirt, — nun, dann werden ſie ihnen auch ſo vorkommen, und ich beneide ihnen einen ſo herrlichen Genuß. Ich bin ſchon einigemal darauf gekommen, Herr W.. habe ſich mit ſeinen Landsleuten einen Spaß machen wollen, und den

ungen Satiriker ironiſcherweiſe ſo empfohlen, aber dieſe Meinung verträgt ſich nicht mit den edeln Eigenſchaften dieſes Mannes. Es iſt nur das Schlimme dabei, daß viele Leſer ſich auf ſeine Autorität berufen werden, wenn ſie vielleicht in das Unglück gerathen, daß ihnen der Dekalog gefällt. Die Parodie des Göthiſchen Liedes: Kennſt du das Land? hat mir unerachtet ihrer Dunkelheit ſehr gefallen. Nach der erſten Strophe bricht der Verfaſſer ab, und begnügt ſich mit einem: u. ſ. w. Warum verfuhr er nicht bei allen ſeinen Aufſätzen auf dieſe Art?

Nur noch ein paar Worte über Herrn Falk's Originalität. In der Vorrede iſt er ſehr hart gegen die Leute, die ſie ihm abſtreiten wollen; aber iſt es denn nicht wahr, daß er nachahmt, und zwar unglücklich nachahmt? Im vorigen Almanach war eine witzige Erzählung des Beaumarchais ganz verdorben und ohne Geſchmack verändert. Der angebiſſene Apfel und dergleichen verſchönerte die Geſchichte wirklich nicht. Die Idee des Muhamedanismus iſt nicht neu: man ſchrieb ſchon dergleichen gegen die Furcht vor dem Katholicismus; ja ſogar Anekdoten erzählt Herr Falk nach und verändert ſie, weil er gar zu leicht den Geſichtspunkt verfehlt, aus dem eine Sache witzig iſt. Ich geſtehe, daß ich zu den Menſchen gehöre, die bei jedem Gedanken, der frappant iſt, zweifle, ob er von dem Verfaſſer herrühre, weil ich in allen ſeinen Satiren zu viele Reminiſcenzen und Nachahmungen angetroffen habe.

Auf ſeine perſönliche Satire thut ſich der Verfaſſer viel zu gute, und in der Vorrede nimmt er ſie in Schutz. Wenn ich auch für die perſönliche Satire bin, wenn man den Begriff richtig faßt, ſo kann ich doch unmöglich für die ſeinige ſein. Seine Angriffe ſind mehr unbedeutend und charakterlos als keck; weit mehr wie er, ſchreibt jeder Re-

censent, der ein schlechtes Buch anzeigt, eine persönliche Satire; sein Muthwille ist der Muthwille eines Knaben, der sich doch im Nacken fürchtet und gern den Rücken frei behält; auch seine Angriffe haben gar nicht das Gepräge eines genialischen Schriftstellers, der durch sein Genie die gewöhnlichen Menschen übersieht, sondern er neckt und tadelt ganz aufs Gerathewohl, und gibt seinen Kopf doch zu sehr bloß, ohne es gewahr zu werden. Ohne den Kosmopoliten in Schutz zu nehmen, kann ich doch behaupten, daß das, was er gegen Herrn Falk sagte, gegründet sei.

Das Land, wo Herr Falk lebt, hat gewiß nichts von ihm zu befürchten, das glaube ich mit seinem Verleger, aber ob der gute Swift, den er frei bearbeiten will, nicht einiger Gefahr ausgesetzt sei, ist eine andere Frage. Nennt Herr Falk vielleicht das auch eine freie Uebersetzung, wenn er die Verse Pope's übersetzt:

Curs'd be the verse, how well so'er it flow,
That tends to make one worthy man my foe,
Give virtue scandal, innocence a fear,
Or from the soft-ey'd virgin steal a tear!

Ein Lied, das zügellos der Unschuld Ruh erschüttert,
Wobei die Thrän' ins Aug erblaßter Jungfraun zittert,
Und wenn es allen Reiz der Kunst in sich vereint,
Fluch treff' es, wird dadurch ein edler Mann mein Feind!

Ein solcher Verfechter der wahren Freiheit sollte sich wenigstens etwas in Acht nehmen, daß der aristokratische Leser ja nicht auch bei seiner Freiheit an Schlechtigkeit denkt.

Leben Sie übrigens wohl, und verdrängen Sie durch Sterne oder Swift die üble Laune, die die Lecture dieses Taschenbuchs vielleicht bei Ihnen zurücklassen dürfte.

Ihr N. N.

Ich will zu dieſem Briefe nur noch einige Stellen des lten engliſchen Dichters Ben Jonſon hinzufügen, die in einen ſogenannten Discoveries ſtehen. — Ich verlange nicht, daß ſie der Leſer zu genau anwenden ſoll.

„Ich habe bemerkt, daß in unſern Zeiten nichts ſo prekair iſt, als das gemeine Urtheil über Poeten und Poeſie. Sachen werden empfohlen und für die beſten Schriften ausgeſchrieen, in denen man gar nichts Verdienſtliches findet. Und dieſe Leute werden Wunder genannt, die doch ſo ſchlecht ſind, daß, wenn man ſie unterſuchen und ausbeſſern wollte, man nur einen einzigen Strich machen müßte. Ihr Gutes iſt mit Ihrem Schlechten ſo innig verwachſen, daß das eine nothwendig den Tod des andern nach ſich zieht. Ein Schwamm voll Dinte wäre heilſam: — ſo Martial:

— Comitetur punica librum
Spongia. —

und bald hernach!

Non possunt multae, una litura potest.

„Aber ihre Fehler ſind ihnen nicht ſchädlich, ſondern in Gegentheil ſehr nützlich, denn blos ihrentwegen ſind ſie geliebt.

„Es gibt Schriftſteller, die anfangs viel verſprechen, aber ſie gerathen ins Ingeni-stitium. Plötzlich ſtehen ſie ſtill, und kommen nicht weiter.

„Die Tiefe von manchen witzigen Köpfen kann man ohne Senkblei, mit dem bloßen Finger ergründen.

„Andere durchwühlen Bücher aller Art, und ſchreiben alles, was ihnen vorkömmt; — — roh und unzugerichtet tragen ſie es dann wieder auf, es mag zuſammenpaſſen oder nicht.

„Es trifft ſich manchmal, daß dieſe Leute auf gute Einfälle gerathen, aber es geſchieht ſelten. Und wenn es auch geſchieht, ſo macht es das übrige Schlechte nicht wieder gut. Der Witz fällt dann deſto mehr auf, weil alles übrige armſelig iſt, wie man in der Finſterniß Licht ſchneller bemerkt.“

Doch ich will aufhören. Da ich einmal dieſen alten Schriftſteller citirt habe, und mein ganzer Brief etwas Rauhes und Unfreundliches hat, ſo unterſchreibe ich mich mit dem Namen eines Charakters aus ſeinen Komödien.

Ihr Freund Moroſe.

IV.

Briefe über Shakſpeare.

1800.

Erſter Brief.

Wie froh und leicht iſt mir, mein Freund, daß ich endlich
die Stadt und die lebloſen Steinmaſſen verlaſſen habe!
Ich nur eure geraden und breiten Straßen, die Plätze und
öffentlichen Gebäude, ich haſſe dieſe labyrinthiſche Regelmä-
ßigkeit und werde ſie immer haſſen, jeder freie Gedanke, je-
der ſchöne Vorſatz entſteht dort ungern in der Seele, man
hat nichts zu thun, als ſich ewig von den umgebenden Ge-
genſtänden zu abſtrahiren, ſtatt daß ich hier in den freien
Landſchaften mein Gemüth und Auge unbefangen der äußern
Welt hingeben darf, und aus allen grünen Creaturen wie
zuvorkommend ſich ſpielende Ideen und Phantaſien entwickeln und
das Aeußere in jedem Momente mit meinem Innern freund-
lich harmonirt.

Ich kann es dir nicht ſagen, wie ich mich hier anders
fühle. Es iſt nicht blos die veränderte Lage und das ſchöne
Wetter, der warme Frühling, der jedes Herz im Innerſten
belebet, ich fühle bei jeder Reiſe, wie die freie Natur mein
nothwendiges Bedürfniß und Element iſt, ſie iſt für mich
das Buch der Bücher, eine Redensart, die faſt ſchon ver-
braucht iſt, mit der es aber vielleicht keiner ſo ernſthaft als
ich gemeint hat. Was für andere eine Wiſſenſchaft ſein
mag, in der ſie ſich ganz verlieren und in ihr einheimiſch
werden, das iſt mir der bloße ſorgloſe Anblick der freien
Welt, ja ich finde Freundſchaft und Liebe in ihr wieder.
Wenn mich eines Gleichniſſes zu bedienen, ſo möchte ich ſa-

gen, daß vielleicht Shakſpeare dieſelbe Empfindung gehabt hat, als er umgekehrt aus der Landſchaft nach London kam, nicht mehr ſein Leben ſelbſt im kühnen Muthwillen verſcherzte, ſondern die Kunſt als ſein Gebiet erfand, um in ihr den erhabenen Scherz fortzuſetzen, den er vorher aus Irrthum an etwas nicht Dauerndes geknüpft hatte.

Da bin ich wieder auf meinen alten Liebling zurückgekommen, und ich weiß recht gut, welche Wirkung dieſe Stelle meines Briefes auf dich machen wird: Du biſt freilich ſchon dieſe Schwachheit an mir gewohnt, du hältſt es an mir für eine wirkliche Krankheit; aber warum ſoll es denn nicht eben ſo gut Geſundheit ſein?

Mit unſern Geſprächen und Zänkereien über dieſen Poeten hat es nun fürs Erſte ein Ende. Du wirſt niemals meiner Meinung werden, wenn du mir auch künftig vielleicht nicht widerſprichſt: es iſt nach meinem Gefühl eine erfreuliche Erſcheinung, daß dieſelben Ideen ſich doch in jedem Kopfe wieder in andern Farbennuancen brechen, denn ich kenne kein herrlicheres Schauſpiel, als die Unendlichkeit in aller Natur.

Alle dieſe Gefühle und Gedanken liegen mir jetzt wieder näher, und alles, was ich ſchon immer für wahr hielt, iſt mir in meiner jetzigen freundlichen Umgebung wieder wahrer geworden. Es iſt gut gethan, ſich zu Zeiten gänzlich von allem abzuſondern, was uns zu bekannt und Bedürfniß geworden iſt, dann iſt man erſt wieder fähig, ſich ſelber zu empfinden, und zu verſtehen, was man mit tauſend Dingen gewollt hat, die man mit großem Eifer zuſammenraffte und unternahm. Denn es iſt nur gar zu gewöhnlich, daß man auf gewiſſe Zeiten an den Dingen verloren geht, mit welchen man ſich gerade beſchäftigt, ſo daß man das Objekt ſeines Objektes wird: es iſt wie ein Rauſch, in

welchen uns neue Gedanken, Kenntniſſe und Studien verſetzen, und man muß erſt wieder zum völligen Bewußtſein gelangen, um ſie gehörig brauchen zu können.

Darum habe ich alle meine Bücher und Geſchäfte zurückgelaſſen, nur Shakſpeare hat mich begleitet, und ſo ſehr ich ihn auswendig weiß, entdecke ich, ſo oft ich ihn wieder leſe, neue Fülle und friſches Leben in ſeinen herrlichen Gedichten.

Wenn ich in meiner jetzigen Stimmung bleibe und glauben kann, daß es dir einigen Nutzen oder etwas Vergnügen ſchafft, ſo wollte ich dir niederſchreiben, was mir bei der Lecture einfällt und wie ich die Sachen anſehe; vielleicht würde auf dieſem Wege unſer Streit am erſten geſchlichtet, oder du kommſt mir wenigſtens etwas näher, weil man doch, wenn man etwas Geſchriebenes lieſt, mehr gezwungen wird, die Meinung des andern anzuhören, der ſich auch durch die voreilenden Einwürfe des andern nicht irre machen läßt, weil er ſie nicht vernimmt.

Doch weiß ich noch nicht, ob ich mein Verſprechen erfüllen werde, denn ich habe mich hier durchaus dem Müſſiggange ergeben, um in der Natur einmal recht natürlich zu leben. Wenn wir unſere Geſchäfte mitnehmen, ſo iſt es unmöglich, zu verſtehen und zu faſſen, was die hohen Erſcheinungen von uns wollen, denn wir ſind dann nicht fähig, die innige urſprüngliche Sprache zu vernehmen, die die freundliche Welt aus ihrem Herzen herausſpricht, wir hören dann nur den einförmigen wiederkehrenden Schlag unſerer angewöhnten bedürftigen Kleinlichkeit, und meinen wol gar, wenn wir einmal recht hinhorchen wollen, die Natur komme aus dem Takt, da ſie im Gegentheil zu ihrer Melodie deſſen nicht bedarf und immer im ſchönſten Tone bleibt. Ich kann mich immer wieder von neuem über

die unendliche Mannichfaltigkeit der Gewächſe verwundern, und wie ſie alle einem hohen Geſetze gehorchen, ich betrachte den Bau der Bäume, und alle um mich her werden mir zu bedeutenden Charakteren und Perſonen, ich durchwandle die Wieſen und horche auf das liebliche Rauſchen der Gewäſſer, die herzdurchdringenden Töne der Nachtigall locken mich nach, und das Brauſen des Waldes, der ſich im Morgenwinde regt, iſt mir erquicklich. Dann beſteige ich die nahen Berge und ſchaue von dort über die Flächen hinüber, die ſich zu Einem bunten Gemälde vereinigen. Oft verliere ich mich in Betrachtung der mannichfaltigen Blumen, und die tauſendfachen Klänge der verſchiedenen Vögel erſchallen durch den Hain und über das Gefilde, ich erkenne und ahnde den Geiſt, der aus allem ſpricht und ſich in dieſen bedeutenden Spielen ergötzt, ich fühle, wie ſich alle Widerſprüche löſen, und keine Trennung, kein Unterſchied mehr in der hohen göttlichen Einheit waltet. —

— Ich weiß es recht gut, wie du mich verſtehſt und warum du mich gar zu gern auf einen andern Weg bringen möchteſt. Aber wenn ich nur überhaupt erſt einſehen könnte, daß du auf einem rechtlichen Wege biſt! Du gehſt unvermerkt in einem kleinlichen Zirkel, deine Reiſe kann dich unmöglich weit führen, denn mir ſcheint es ein Ackerweg, den die Bauern nur unterdeſſen gemacht haben, um das Heu einzubringen.

Es iſt überhaupt ein lächerliches Ding, daß jeder ruft: hier geht der Weg hin! Alle fragen und erkundigen ſich nach der Straße, und alle antworten auch gutmüthig, und doch hören die wenigſten darauf, oder haben nur die ernſthafte Abſicht, irgend wohin zu gelangen. Wie du die Wiſ-

ſenſchaften und Künſte anſiehſt, iſt es ungefähr nur ein Ding mit dem Seidenbau, die armen Würmer von Poeten und Künſtlern müſſen ſpinnen und ſpinnen, um nur den ſogenannten Handel in Flor zu bringen, ja ihr meint wol gar, daß ſie ſich noch Wunder wie glücklich ſchätzen müſſen, wenn ihr ſie aufmuntert, das müßte erſt eine rechte Concurrenz von Begeiſterung erzeugen, worunter ihr euch denn die zuträglichſte ausleſen möchtet.

Ich finde in deiner Antwort alles wieder, was ſchon ſo oft mein Herz in Zorn bewegt hat. Du ſchreibſt mir da, wenn ich in dieſem Stile fortführe, ſo würde ich nur Prophezeiungen ſprechen. Nur Prophezeiungen? Ich muß dir ſagen, daß dies mein Wunſch iſt, und daß das Rechte, was über Kunſt geſagt werden kann, nur prophetiſch klingen darf: das Uebrige iſt entbehrlich und leicht zu erlernen, es muß der Rede über Kunſt vorhergehn, aber über Dichter iſt es dir nur erlaubt zu dichten, das heißt, ſie im Ganzen zu verſtehen, und dies Verſtändniß in ſeiner Ganzheit zu eröffnen. Du aber gibſt mir den Rath, ich ſollte mich beſtreben, mehr abzuſondern, nicht alles übereinander zu werfen und beides, Proſa und Poeſie in ihren Würden zu laſſen: darauf verlangſt du von mir ordentliche erklärende Abhandlungen, aus denen du vielleicht etwas lernen könnteſt, ſo möchteſt du dann meine Kritik wieder kritiſiren und wir könnten auf ſolche Weiſe gar vortrefflich ins Blaue hinein bis in alle Ewigkeit über Worte und Redensarten ſtreiten, unſern Geſchmack bilden und unſere Kenntniſſe erweitern. Ich weiß wohl, daß dies die beliebte Art iſt, wie man immer die Poeſie gebraucht hat, aus dem Zuſammenhange etwas herauszureißen, mit Redſeligkeit hin und her darüber zu ſprechen, um wieder darüber neue Schriften zu veranlaſſen, wenn es das Glück gut wollte, bei Leibe nicht

etwas unbedingt als das Höchſte zu ſetzen, noch weniger etwas anders ſchlechthin als Nichtswürdig zu verwerfen, ſondern mit Beibehaltung, ja Verbeſſerung der Humanität nur ſo ein Bischen gleichſam zu raiſonniren, mit liebreichem Betragen die Liebe aller ſeiner Nebenmenſchen zu gewinnen, ſich auch mit Citationen und Vergleichungen gelehrt zu zeigen und es ordentlicherweiſe darauf anzulegen, daß ſelbſt dem Dummſten das Herz im Leibe lacht. Dieſe Race von knaupelnden Schönheitszergliederern iſt leider immer noch nicht ausgegangen und wird auch wol ihr Weſen noch eine Zeitlang treiben, da es den Leſeluſtigen gar zu wohl bekommt, dies Charadenweſen zu genießen und hinterher die Auflöſung zu erfahren, ſo daß der Verſtand angeſtrengt wird, ohne ihm etwas Großes zu bieten, und jedweder ad modum nachher beliebig fortfahren kann, auch über das erſte beſte Thema ſeine Meinung zu ſagen.

Auch fällt es dir auf, daß ich neulich blos die Natur beſchrieben habe, und daß alle meine Gefühle, ſie mögen die Kunſt betreffen, oder andere Gegenſtände, der Natur wie einer Baſis bedürfen. Hier iſt, mein Lieber, gerade der Punkt, wo wir uns beſtändig mißverſtehen. Denn wenn du willſt, ſo finde ich auch in der Natur die Kunſt beſtändig wieder, es iſt da von keiner Trennung die Rede, ich finde nirgend Abſonderung, ſondern es iſt ein jedes Ding ein und alles, ich kann es mir nur im Zuſammenhange mit dem Univerſum denken und hat nur inſofern Intereſſe für mich. Wenn du dieſelbe Art hätteſt, die Dinge zu ſehen, ſo hätte ich dir ſchon in meinem vorigen Briefe über Shakſpeare geſchrieben, und er wäre die ſchicklichſte Einleitung geweſen, um über ſeine Kunſtwerke zu ſprechen.

Wie mir die Welt immer wie aus einem Stücke gegoſſen erſcheint, in welcher die mancherlei Schöpfungen, die

ich in ihr erzeugen, nur die verſchiedenen Offenbarungen ihrer Kräfte ſind, die aber alle wieder zurück in ihre erſte Mutter ſtreben, um ſich von neuem einzeln zu gebären, um von neuem im allgemeinen Ganzen verſchlungen zu werden: ſo iſt es mir auch mit allem Wiſſenswürdigen; alle Zweige gehören einem Baume und einer Wurzel zu. Das Centrum meiner Liebe und Erkenntniß iſt Shakſpeare's Geiſt, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zuſammenhang mit ihm, meine Ideen ſo wie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die andern Weſen, und ſo ſtudire ich ihn unaufhörlich. Ich behaupte aber, daß es jedem verſtändigen Geiſte ſo gehen muß, denn Shakſpeare iſt hier nur ein Name, die andern nennen ihn anders und ſo iſt es völlig gleichgültig, was ein jeder als Mittelpunkt ſeiner Exiſtenz zu ſetzen glaubt.

Nun leuchtet es dir vielleicht näher ein, warum mir ſeine Dichtungen ſo allgegenwärtig ſind, und wie ſie mir ſo vieles andere bedeuten können, was ein kunſtloſer, ſonſt aber gutdenkender Leſer durchaus nicht in ihnen entdeckt. Alles Göttliche, ich mag es in Indien, Griechenland oder Spanien, in unſerer Zeit, oder in den frühſten Traditionen der Urwelt finden, in ſinnreichen Geſprächen, oder in den Tönen der älteſten Sprache, in der Natur, alles erſcheint mir unter ſeinem Bilde, das heißt im Anſchauen der Kunſt und Vollendung, ich weiß es zu brauchen, es gehört mir an, es ſind lauter Schauſpiele, die er nur zu ſchreiben vergeſſen hat. Ja auch die dummen Bücher, die herrlichſten und einladendſten Popularphiloſophen, wie die für die Welt, ſind mir nicht fremdartig, ſondern ich weiß ſie recht gut zu brauchen, ſie ſind in dem großen Univerſalſchauſpiel die allerliebſten Clowns, die mich ſo inniglich ergötzen, und für

die mir ein ganz eigener Sinn angeboren zu ſein ſcheint, um ſie auf das Beſte zu genießen und zu verſtehen. Weißt du nun, wie diejenigen Leute mir vorkommen (zu denen du ſelber auch gehörſt), die alles trennen und ſondern wollen, die ſich das Verſtändniß des Ganzen und die Liebe zum Schönſten immer aufſchieben und meinen, man müſſe hier unten nur fein einzeln und blöde anfangen? Wie der Herr le Beau in Wie es Euch gefällt; denn ihr ſagt auch zu allem Guten:

Lebt wohl, mein Herr,
Dereinſt, in einer beſſern Welt als dieſe,
Wünſch' ich mir mehr von eurer Lieb' und Umgang.

Ja, verlaßt euch nur nicht zu ſehr auf dieſe beſſere Welt, denn wenn ihr nicht ſchon die beſſere in euch mit hinüberbringt, ſo dürfte man euch ſelbſt in der allerbeſten nur wie hier wieder zum Beſten haben. Lebe übrigens wohl, mein Beſter.

Deine Antwort hat mich ſehr erfreut. Du meinſt, ich ſchiene es darauf angelegt zu haben, dich auf gut militairiſch zu gewinnen, es ſei mir nur darum zu thun, vorerſt in deinen Glauben eine tüchtige Breſche zu ſchießen, um dich dann mit ſtürmender Hand einnehmen zu können. Ganz Unrecht haſt du nicht, aber es liegt ja nur an dir, dich in einen guten Vertheidigungszuſtand zu verſetzen: es iſt freilich gut, daß dieſe Briefe nicht gedruckt werden und an das Publikum gerichtet ſind, denn mit dieſem dürfte man nicht ſo ſprechen, bei ihm muß man immer die beſte Meinung vorausſetzen und daher ſäuberlich und mit aller Höflichkeit verfahren. Weil man aber doch überhaupt nicht wiſſen kann, wie es mit Papieren geht, ſo will ich mir

vornehmen, weniger ſtürmiſch zu ſein, damit ich nicht Urſach gebe, in einem Zeitalter, in welchem man anfängt, über den Mangel an guter Lebensart zu klagen, dieſe Klage noch zu vermehren.

Aber ernſthaft geſprochen, würdeſt du denn dieſe Briefe zum Druck ſo ganz ungeziemlich finden? Es iſt doch wol endlich einmal Zeit, daß jeder, der überhaupt nur etwas zu ſagen hat, es ſo ſage, wie es ihm am beſten däucht; ſollen wir denn immer noch bei den leeren Complimenten ſtehen bleiben? Ich dächte, es wären endlich der Vorreden genug geweſen und man finge nun zur Abwechſelung auch einmal die Rede an. Wie würde dir alle Höflichkeit zuwider werden, wenn der Wirth, der dich eingeladen hätte, es nur immer beim artigſten Nöthigen in verſchiedenerlei Redensarten bewenden ließe, und ihr beide nicht endlich zum wirklichen Eſſen ſchrittet? Oder wenn er vielleicht gar aus übergroßer Lebensart vorausſetzte, du müßteſt allerdings ſchon gegeſſen haben, und es wäre dir nur um ſeine Feinheit und liebliche Anrede zu thun geweſen? Ins Henkers Namen! würdeſt du ausrufen (wenn wir beide nur einigermaßen ſympathiſiren), macht endlich der Lebensart ein Ende und ſchafft etwas zu leben an, denn dies iſt ſonſt eine vermaledeite Art zu leben.

Wider meinen Willen komme ich ins Parodiren und in Unartigkeiten hinein, ſo oft von der Humanität in der Literatur die Rede iſt. Wie hat man ſich nicht gegenſeitig aufgemuntert! Wie iſt ſeit funfzig und mehreren Jahren von unbedingtem freien Denken und Toleranz die Rede geweſen! Aber ſieh, kaum haben einige angefangen, Ernſt zu machen, ſo gibt es keinen ſo groben Widerſtreit, keine ſo pöbelhafte Verfolgung, die ihnen gegen dieſe Geiſter zu gemein dünken ſollte. Es ſoll eben nur beim Schwatzen dar-

über bleiben, und dies triviale Geſchwätz, das ihnen weder Denken noch Fühlen koſtet, ſoll für Freigeiſterei gelten, es war dieſen Armſeligen ganz recht, ſo lange ſie ein Bischen verfolgt wurden, da ſchrien ſie, daß Toleranz den Menſchen mache; nun ſie aber merken, daß wirklich von ächter Toleranz Gebrauch gemacht werden ſoll, und daß das Gemeine untergeht, wie ſie ſelber, nun wimmern, lärmen, ſchimpfen und läſtern ſie, ſo anſtändig und unanſtändig als es nur jedem gegeben iſt, und bedienen ſich ſo ſchlechter Waffen, als ihre ehemaligen Gegner ſich niemals gegen ſie erlaubt haben. Wie würde es vollends mit allen den rechtlichen Menſchen ausſehen, die für ihr Geld und mit gutem Willen in ihren Schriftſtellern die poetiſche Begeiſterung lieben und ſchätzen, wenn der Poeſiegeiſt vielleicht bald irgendwo hervordringt, um die leeren Wörter Wahnſinn und Raſerei zu erfüllen, ſie nun merken müßten, daß alles zuſammenzubrechen drohte, daß es wie ein wandelndes Gebirge auf ſie zuſchritte, um ihr Eigenthum, ihre Gartenumzäunungen, Bibliothek und alles zu verſchlingen? — So wenig ſie ſonſt Spaß verſtehen, ſo würden ſie doch vorgeben, ſie hätten alles dergleichen nur für Spaß gehalten. — Unſern erſten großen Poeten haben ſie immer noch nicht verſtanden, und werden auch Zeitlebens nicht in dieſen Fall kommen, und daß jetzt der Läſterungen gegen ihn etwas weniger werden, rührt nur daher, daß ſie ſich an ihn mehr gewöhnt haben. Sind ſie es doch auch gewohnt worden, daß die Sonne aufgeht und ſie beſcheint, ohne ſich nur ein einzigesmal darüber zu verwundern.

Entweder liegt es im Charakter, daß der Deutſche an irgend einem Punkte ſtehen bleibt, wo er nicht weiter will und ihm ſchwindelt, ſo daß er ſich ſelbſt im unendlichen Wollen beſcheiden ſeine Grenze ſetzt: oder die Zeit geht mit

ſo raſcher Geſchwindigkeit vorwärts, daß alle, die nicht ſehr gut auf den Beinen ſind, nothwendig zurückbleiben müſſen. Merkwürdig und komiſch iſt es immer, wie ſeit langer Zeit alle diejenigen, die anfangs von allen für Ketzer gehalten wurden, bald nachher Ketzerverfolger geworden ſind. Ich brauche dir keine Namen zu nennen, denn alle, die guten ſowol wie die ſchlechten, ſind bekannt genug. Aber Noth thut es, daß jedermann ſich hüte, denn der Geiſt der Welt ſcheint ſich ſo in die Ironie und ins Spaßmachen vernarrt zu haben, daß er am liebſten diejenigen verwandelt, die anfangs am heftigſten gegen das kämpften, was ſie ſelber geworden ſind: es iſt ein recht gefährlicher Umſtand, daß es einem um alles Wiſſenswürdige nicht Ernſt genug ſein kann, aber ſteht man nur einen Augenblick ſtille, um ſich an ſeinen Schätzen recht zu erquicken, ſo iſt die Zeit unter den Händen entlaufen, die geiſtigſten Ideen liegen verſteinert da, und was das ſchlimmſte iſt, man merkt es gar nicht, nun ſchleppen ſie ſich mit ihren Schätzen und arbeiten ſich müde, ſchreien hinter den Voreilenden her und ſchimpfen, daß ſie zu weit gehen. Unaufhaltſam muß ſich jeder von dem ewigen Frühlinge forttreiben und immer wieder neu verwandeln und geſtalten laſſen; wer ſich aber ſchon für einen Apfel hält, wenn er noch kaum eine Blütenknospe iſt, der muß nothwendig welk vom Baume fallen. Darum übernehme ſich keiner im Hochmuth, denn auch die Früchte ſind wieder nur zukünftige Blüten.

Daß dir Schlegels neue Ueberſetzung des Shakſpeare nicht ganz zuſagen will, iſt mir unerwartet, denn ich hatte gedacht, ſie ſollte mich großentheils alles ferneren Geſprächs und alles Streits über dieſe großen Dichtungen überheben, denn für die Deutſchen liegt in ihr der Commentar des Dichters. Ich behalte mir vor, dir noch an andern Stel-

len über dieſe vortrefflich gelungene Nachbildung etwas zu ſagen, die für uns wol die erſte wahre Ueberſetzung aus einer anderen Sprache iſt. Wir haben uns bisher behelfen müſſen, und ſeltſam iſt es, wie man uns immer Shakſpeare's Vortrefflichkeiten anpries, und in den Ueberſetzungen doch immer um Verzeihung bat, daß er ſo gar abgeſchmackt ſei, man ließ aus, verſetzte, entſchuldigte und moderirte und formte von allen Seiten auf ihn ein, bis er ungefähr ſo ausſah, wie man ſich einen Dichter dachte, der das menſchliche Herz kannte, wie man immer von ihm gerühmt hat, übrigens aber ſich in den Schranken einer billigen Proſa hielt. Eben deswegen kann ich es mir auch wohl vorſtellen, wie dieſe neue eigentliche Ueberſetzung manche Gemüther nicht anſprechen will, nur ſollteſt du nicht zu dieſen gehören, der du Sinn für das Gute und Große haſt, da du nicht die Forderung machſt, daß alles ſich in einem Geleiſe bewegen ſoll und immer auf den alten Wegen wiederkehren. Es war für mich eine ganz neue Erſcheinung, die mich eben ſo überraſchte als erfreute, als der erſte Band des Schlegel'ſchen Shakſpeare erſchien; denn es gehört viel Geiſt und Witz dazu, um nur alle Stellen in ihrem rechten Zuſammenhange zu bemerken, wo Shakſpeare geiſtreich und witzig iſt, und ich weiß nicht, ob ich mehr die Geſchicklichkeit oder das Glück des Ueberſetzers bewundern ſoll, da ihm die Nachahmung faſt allenthalben ſo ungemein gelungen iſt. Bald beſteht die Eigenthümlichkeit in dem Gange und Klange eines Verſes, welches beibehalten werden mußte, bald in einer Wiederholung, oder einem Wortſpiele, oft war der Reim wichtiger als der Inhalt des Verſes, oft zeigte ſich in einem unbemerkten Nebenworte das Charakteriſtiſche einer Perſon; daß alle dieſe Rückſichten nie verletzt oder übergangen ſind, zeigt eine feine Empfindung, wie eine

große Kenntniß des Dichters, denn ein ſolcher Ueberſetzer muß in jeder Stelle den ganzen Dichter ahnden, weil beim Shakſpeare nicht blos die gewöhnlichen Ueberſetzertugenden in Anſchlag kommen, von denen man immer ſchon viel Rühmens macht, ſondern wer dieſes Werk unternimmt, muß den Dichter gleichſam neu erſchaffen, er kann in keinem Augenblicke treu genug oder zu frei ſein, ihn verläßt hier alles, wenn ihn nicht der ächtpoetiſche Sinn und das feinſte Gefühl der Schicklichkeit überall begleitet.

Ich erſpare mir für eine andere Gelegenheit die Charakteriſtik dieſer wie der andern Ueberſetzungen, ſo wie die Darſtellung einer ganzen Galerie von engliſchen Commentatoren, von denen man vielleicht lieber ſchweigen ſollte, denn wenn ich den Shakſpeare leſe und werfe von ungefähr zuweilen einen Blick in die Noten, ſo iſt mir gerade ſo zu Muthe, als wenn man in einer ſchönen romantiſchen Gegend reiſt und einem Wirthshauſe vorüberfährt, in welchem ſich betrunkene Bauern zanken und ſchlagen.

Uebrigens, lieber Freund, kann ich immer noch nicht einſehen, daß das, was du Kritik nennſt, auch wirklich Kritik ſei. Du ſagſt mir, meine Briefe könnten ungefähr ſo in einem Romane ſtehen. Wenn der Roman ſonſt nur gut, oder überhaupt nur das wäre, was ich einen Roman nenne, ſo hätte ich gar nichts dawider. Weißt du doch nicht, was aus dieſen Briefen wird. Wenigſtens werden ſie nicht ohne Poeſie ſein, wenn es mir gelingt, dir Shakſpeare's dichteriſchen Charakter ſo darzuſtellen, wie er mir erſcheint und wie ich ihn zu ſchildern die Abſicht habe. Ich kann dir nicht dafür gut ſein, daß ich nicht, um manches auszudrücken, auch Gedichte einmiſche, ja ich kann mir ſogar ein ganzes Buch vorſtellen, welches durch Allegorie, Verſe und Geſchichten einen Dichter erläutert, und es iſt

einer meiner alten Pläne, den ich auch noch nicht aufgegeben habe, über die Periode der altengliſchen Poeſie einen Roman zu ſchreiben, denn wenn alles Bezug hat und klar gedacht iſt, ſo iſt es ja nur eine freiere Form einer Beurtheilung, oder eigentlicher, die Verwandlung einer Unform in eine Form. Das hat mich bisher nur noch von der Ausführung dieſes Vorwurfs abgehalten, weil ich einſehe, daß ein ſolches Buch, wenn es Shakſpeare nur einigermaßen entſprechen ſollte, außerordentlich witzig ſein müßte.

Von deinem alten Glauben willſt du immer noch nicht weichen. Du billigſt es recht ſehr, daß ich Shakſpeare verehre, nur meinſt du, ich gehe zu weit, es ſei unbeſonnen, oder übertriebene Vorliebe, oder Mangel an richtiger Einſicht, ihn für durchaus vollendet zu halten, ſo daß man nichts tadeln, nichts anders haben wolle, ſondern alles für die Abſicht des Dichters und zwar für die allerbeſte Abſicht anſehe, was in ſeine Werke vielleicht durch Zufall, Nachläſſigkeit, oder gar Geſchmackloſigkeit hineingerathen ſei: dabei kömmſt du auf die alte Rede von dem rohen Zeitalter, auf die oft gerügten Gemeinheiten, Wortſpiele und was dergleichen mehr iſt, und ſchließeſt am Ende, daß das größte Genie doch auch ſeine Fehler habe, ja vielleicht eben deswegen haben müſſe, weil es ein Genie ſei, oder daß es wenigſtens unwahrſcheinlich herauskomme, daß Ein Menſch alle Vollkommenheiten in ſich vereinigt haben ſollte. —

Um mich auf das gelindeſte auszudrücken, ſage ich nur, daß du dich ſelber nicht verſtehſt, wenn du dergleichen behaupteſt, denn ſo oft auch andere Leute dies geſagt haben, ſo kann ich doch keinen Sinn darin finden, darum will ich auch hier nicht umſtändlich darauf antworten, ſondern ich denke, daß ſich aus unſerer fortgeſetzten Correſpondenz das wohl ergeben wird, was wir beide ſuchen. Ich ſage dir

nur kürzlich, daß es nicht meine Abſicht iſt, irgend wen als den erſten Menſchen, ſei es in Kunſt oder Tugend aufzuſtellen, denn ich habe dies Bedürfniß der Subordination gar nicht, weil ich glaube, daß alles Vollendete durchaus vollendet und für ſich das Höchſte ſei, daß ich aber eben deswegen auch gar nicht darauf komme, zu tadeln, oder Fehler an einem Kunſtwerk zu ſuchen, weil das auf eben das hinausläuft, als wenn man die Natur tadeln wollte. Gebt von jedem eine getreue und eindringliche Charakteriſtik, ſo weit ihr es vermögt, ſo wird ſich die Art und Weiſe des Werkes von ſelbſt ergeben. Jedes ächte Dichterwerk macht eine unendliche Beſchauung möglich und iſt ihrer würdig, und alle dieſe Anſchauungen von verſchiedenen Seiten ſind immer nur wie mancherlei Strahlen, die aus demſelben Centro gehen, die den Glanz des Künſtlers weiter verbreiten und dadurch ſelber Kunſt ſind.

Nur das Zeitalter, deſſen du erwähnſt, kann ich dir unmöglich ſo hingehen laſſen. Wir ſind es freilich durch die ewigen Wiederholungen von ehemaliger Barbarei und jetziger Cultur ſo gewohnt worden, daß man dergleichen mitſpricht, ohne ſich ſonderlich zu beſinnen. Die jetzige Zeit ſieht ſich als die Spitze und Blüte aller vorigen Zeitalter an, als die Quinteſſenz aller Vortrefflichkeit, durch die vielen Jahre zur höchſten Delikateſſe ausgekocht, ſo daß nun faſt nichts mehr zu thun übrig bliebe, als ſich etliche Hundert Jahre hinzuſetzen und die Güte Gottes zu bewundern, die uns ſo zu ſchöner Vollendung habe gelangen laſſen. Wir haben deswegen auch ein Mittelalter angenommen, weil es in der Mitte zwiſchen der alten Welt und der unſerigen liegt, ob ich gleich überzeugt bin, daß die zukünftigen Zeiten unſerm Alter dieſen Namen aus einem beſſern Grunde geben werden; wir leben im rechten wahren Mit-

telalter, weil wir keine Zwecke mehr kennen, ſondern alles zu Mitteln herabgewürdigt haben. Freilich iſt unſere Zeit ein nothwendiges Produkt der vorhergegangenen, aber eine gutmüthige Täuſchung iſt es, wenn wir deswegen glauben, höher zu ſtehen, weil wir alles, was vor uns liegt, nicht mehr erkennen konnten und wollten.

Du räumſt gern ein, daß Shakſpeare ein Genie war, aber du haſt ihm damit noch wenig gegeben, wenn du nicht glaubſt, daß es ihm möglich war, in ſeinen Kunſtprodukten die Umgebung zu vergeſſen, in der er ſich befand. Es iſt gewiß, daß es keinen Menſchen geben kann, ſei er noch ſo einzig, der völlig ſeinem Zeitalter widerſprechen wird, oder der ſich ganz von ihm losreißen kann, denn ſein Beſtes und Innigſtes iſt aus der Zeit erzeugt, und er würde ſich nur ſelber vernichten, wenn er ſeine Mutter, die ihn geboren und geſäugt hat, ganz verleugnen wollte. Meinſt du es aber ſo, daß Mangel in der Form, Kunſtloſigkeit, Gemeinheit und was ihr dem noch hinzufügen wollt, das ſei, was Shakſpeare von ſeiner rohen Zeit geerbt habe, ſo biſt du gänzlich im Irrthum; denn die Idee der Einheit und Bildung eines Kunſtwerks kann nicht mit den Zeiten wachſen, ſondern ſie muß urſprünglich in der Seele des Künſtlers liegen, oder er iſt kein Künſtler, dieſe Vollendung iſt ſeine Seele, alles übrige iſt nur Hülle und Gewand. Darum war es dem großen Dante möglich, der zu ſein, der er iſt, und darum ſtehen Shakſpeare und Cervantes ſo groß da, weil es die Eigenſchaft der Kunſt iſt, das Höchſte in der Kindlichkeit zu ſein, ſo daß das alte Sprichwort, wenn man es nur recht verſteht, ſehr wahr iſt, daß die Poeten geboren werden. Darum tritt uns alles ſo freundlich und bekannt entgegen, was nur den Namen Poeſie verdient, durch keine Zeiten oder Räume können wir von ihm getrennt

ſein, wenn unſer Sinn nur unbefangen und kindlich genug iſt, um ihm entgegenzukommen: die älteſten Wunder ſind heut und geſtern geſchehen, die alte Weisheit ſpricht noch immer weiſe, längſtgeſtorbene Schönheiten entzücken uns noch immer, und ſo geſchieht es mir, daß alles, auch die Geſchichte, die ich als Poeſie der Natur betrachte und welche das Schickſal zu einer großen Einheit verbindet, mir ſo bekannt, wenn auch wunderbar, ſeltſam, aber doch verſtändlich, vor mein Gemüth tritt.

Aber auch den Einfluß des Zeitalters zugegeben, ſo kann Shakſpeare nur dabei gewinnen, und ich will dir nur mit wenigen Worten hierüber meine Meinung ſagen.

Wenn man ſich ohne Vorurtheile den Eindrücken hingibt, ſo halte ich es gar nicht für ſchwer oder unmöglich, die Eigenheiten eines Zeitalters zu fühlen und zu begreifen, nur fangen es die meiſten gar zu ſchwerfällig und umſtändlich an, ſie rüſten ſich mit Kenntniſſen und Coſtum, Sitten und Lebensweiſe aus, welches mühſam aus hundert Büchern zuſammengetragen iſt und was ich gar nicht verwerfen will, ſondern für gut und löblich halte, nur meine ich, die Hauptſache müſſe ſein, daß alle Welt, mit ihren nur möglichen Mannigfaltigkeiten ſchon vorher dunkel in uns liegt, ſonſt werden wir niemals irgend etwas ordentlich begreifen. Nichts in der Natur kann uns fremdartig erſcheinen, weil im Menſchen, dieſem Mittelpunkte der Natur, ſich alles Einzelne verbunden verſammelt, ſo daß gleichſam alle Reiche in ihm ihre Abgeſandten und Repräſentanten haben, durch welche er ſich alles nahe und befreundet fühlt; um ſo viel weniger aber kann ihm etwas, was ein Produkt des Menſchen ſelber iſt, unverſtändlich und räthſelhaft ſein. So hat z. B. Shakſpeare, ſo oft er es gewollt hat, eine ihm entfernte Zeit oder fremde Sitten und Weiſen nach

ihren hauptſächlichſten Theilen ſehr richtig gefaßt und dargeſtellt, indem er ohne mühſame Vorbereitung an die Schilderung ging, weil das, was ihm bekannt war, ihm ganz natürlich und nothwendig dünkte, ungeachtet es ſeiner Umgebung widerſprach; der Mittelpunkt lag in ihm, er brauchte nur die Außenlinien zu ſuchen, die das Bild zu einem Gemälde machten.

Wunderlich aber iſt es, wenn wir ſein Zeitalter, das uns eigentlich noch ſo nahe liegt, wie mit einem fabelhaften Nebel bedecken, und es uns dadurch ſelber ſchwer machen, die richtige Bedeutung der Geſtalten zu errathen. Am ſchlimmſten aber verſündigen wir uns dadurch, wenn wir die Kränklichkeiten unſers Zeitalters (das jetzt, wie es ſcheint, in einer Brownſchen Cur begriffen iſt) dort wieder ſuchen, und die größere Geſundheit Barbarei und Rohheit nennen. Shakſpeare's Zeitalter war gerade dasjenige, in welchem noch die letzten Spuren des kräftigen Ritteralters, des Geiſtes der Liebe, des Wunderglaubens und der Heldenthaten wie in einer neuen Herbſtblüte, zwar ſchwach aber doch erquicklich, da ſtanden. Die Niederlande riſſen ſich von Spaniens Herrſchaft los, der Enthuſiasmus der proteſtantiſchen Welt brannte in hellen Flammen, der zweite Philipp von Spanien ſtand in Süden wie ein dunkles Ungewitter, in Deutſchland bereitete ſich der dreißigjährige Religionskrieg, in Indien und Amerika fehlte es nicht an Helden und großen Thaten, die kluge und großgeſinnte Eliſabeth herrſchte über England, an deren Glücke die ungeheure ſpaniſche Armada zerſchellte. In dieſer Zeit, in welcher ganz ſichtbar die neuere Welt in allen ihren Keimen lag, und von der man wol ſagen mag, daß das Gebären größer und merkwürdiger war, als das Geborene, erhoben ſich in ſchöner und rührender Sympathie die beiden verwandten Gei-

ſter Cervantes und Shakſpeare, die ſich nicht kannten und oft unmittelbar in ihren Werken berühren, die wie durch eine getroffene Abrede die romantiſche Poeſie zu ihrer höchſten Vollendung führten. In einer Zeit, wo noch keine moraliſche Aengſtlichkeit für Tugend galt, wo ſich ein reines Gemüth an den glänzenden Bildern der Poeſie ergötzte, ohne das ſchiefziehende Glas der Prüderie und ſchlechtverſtandener Sittlichkeit über jedes luſtige Gemälde zu halten, wo große Thaten und Helden noch redeten, und man alles Große und Schöne noch als ein natürliches und nothwendiges Produkt der Menſchheit anſah, — wie wäre es denn wol möglich, daß ein großer Geiſt in einem ſolchen Zeitalter ein Hinderniß für ſeinen Kunſtſinn hätte antreffen können?

Und nun, aufrichtig geſprochen, was hat denn unſer geprieſenes Zeitalter, die allerletzten Jahre etwa abgerechnet, Großes und Treffliches aufzuweiſen? Hat ſich nicht ſeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Lähmung in allen Gliedern von ganz Europa gezeigt? Mit der verlornen Freiheit war die Kraft des Handelns und alles herrliche Wollen erloſchen: wie trübe Schatten ſtehen die Menſchen da, die die Geſchichte für Helden ausgibt, höchſtens eine wehmüthige Erinnerung an das entflohene Heldenalter. Selbſt Habſucht, Eigennutz und Stolz erhalten einen kleinlichen und kränklichen Charakter, auch die Tyrannei hat den Glanz ihrer Erſcheinung verloren. Glaube mir, hätte zu Shakſpeare's Zeit ſchon jene Luſt an Schreiberei geherrſcht, wie in unſern Tagen, wir würden vom ſpaniſchen Philipp und von der Eliſabeth ganz andere Anekdoten und Charakterzüge zu leſen haben, als von Friedrich dem Zweiten.

Das Streben der Wiſſenſchaften und der Künſte iſt ſeitdem ganz etwas Armſeliges geworden. Wenn wir es ganz ausſprechen wollen, ſo iſt alles in die kleinlichſte Oeko-

nomie hineingegangen, alles hat nützen und dienen müſſen, nichts ſollte herumſchweifen und verloren gehen, alle Wiſſenſchaften waren die angewandten, ſie haben die Philoſophie nicht blos vom Himmel auf die Erde gerufen, ſondern ſie in die Ställe und Keller locken wollen, ja ſie hätten mit ihr und der Religion und dem Wiſſen von Gott gar zu gern die Stallfütterung eingeführt, und nichts wurde ſo gründlich und andächtig getrieben, als die Wiſſenſchaft vom Miſte.

Wie ſehr wird die Welt eines Herkules bedürfen, um dieſen Univerſalſtall zu reinigen? Es iſt nun nicht mehr von dieſer oder jener Thorheit die Rede, ſondern die Zeit ſelbſt iſt thöricht geworden. Wie man ſonſt alles Große ſchätzte, ohne ſich darüber zu verwundern, weil man ſich der Geſundheit zwar freut, aber ſie eigentlich nicht fühlt, ſo iſt im Gegentheil die gegenwärtige Welt zum Bewußtſein gekommen, und gibt nun auf jeden Pulsſchlag Acht, jede Bewegung der gewöhnlichſten Thätigkeit wird in Anſchlag gebracht, jede unbedeutende Anſtrengung bewundert, in Deutſchland beſonders treibt man unverzeihlichen Kleinhandel mit Moralität, und alle unſere öffentlichen Blätter ſind damit angefüllt, alles ſoll unbedingt Kindern und Kindesgleichen dienen, und die Alten haben ſich dramatiſcherweiſe in ihrer Sorgfalt ſo vergeſſen, daß man faſt nichts als Kinder findet, dadurch ſind alle ehemaligen geſunden Nahrungsmittel zu eben ſo vielen Giften geworden, und die Anſtrengung Gegengifte zu bereiten, beſchäftigt ſie alle, wobei ſie noch glauben, Wunder was für die Menſchheit zu wirken, ſtatt daß ſie einſehen ſollten, der Magen würde ſich mit der Zeit wieder verbeſſern und alle ihre Bemühungen unnütz machen.

Noch nie, als bis jetzt, iſt eine Periode geweſen, in der

ſich die Welt mit allen ihren Bemühungen und Ereigniſſen ſelber parodirt. Ehemals war es genug, einen einzelnen Menſchen, eine Staatseinrichtung ſatiriſch zu behandeln, und ſelbſt der verwegene Ariſtophanes, der weder Götter noch Menſchen ſchont, iſt nicht darauf gefallen, ſein ganzes Zeitalter komiſch zu präſentiren, weil ihm dieſer Begriff, wohlverſtanden wie wir ihn nehmen, ſelber nicht beifallen konnte. Jetzt iſt es aber ſo weit mit uns gekommen, daß wir über nichts, oder über alles lachen müſſen, und wer ſich dazu nicht vielſeitig genug fühlt, mag lieber die ganze Bemühung einſtellen: darum kommt es poſſirlich heraus, wenn unſere anmaßlichen Luſtſpieldichter noch immer auf eine kleine Verwicklung, kleinere Perſonen und den kleinſten Effekt hinausgehen, — doch können ſie es freilich nicht ändern, weil es eben zum komiſchen Ganzen gehört, daß ſie die Luſtſpieldichter ſind.

Ganz geſund kann ſich jetzt keiner fühlen, denn diejenigen, die nicht in dieſer Zeit verſinken wollen, müſſen ſich immer das Bild dieſes Zeitalters vor Augen halten, ihr Leben iſt ein ewiger Widerſtreit, ſie müſſen den Krieg führen, um den künftigen Frieden zu gründen. Möchte man mich in Zukunft auch zu dieſen enfans perdus rechnen, ſo würde ich meine Exiſtenz nicht für verloren halten.

Wer weiß, ob Spanien und England nicht damals große Geiſter in Deutſchland entzündet hätten, als der dreißigjährige Krieg unſer Vaterland zerrüttete und alle Kunſt zerſtörte, vielleicht ſind damals im wilden Getümmel herrliche Kräfte zu Grunde gegangen, die keine Heimat finden konnten und keine Gelegenheit, ſich auszudrücken. In dieſer großen Kriſis wandte Deutſchland ſeine letzte Kraft an und hat ſeitdem im Denken, Handeln und Dichten fremden Einfluß genug erfahren, jene wilde Periode war gleichſam

Hamlet's dritter Akt, die höchste Spannung seiner Kräfte in der Verworrenheit, aber der edle Vorsatz ward damals nicht erfüllt, sondern nur Polonius umgebracht, wodurch freilich immer etwas geschah. Seitdem schleppt sich das Stück und im Stillstand liegt das Fortgehen des Gedichts, der Muth ist gebrochen, das kranke Gemüth zeigt sich in melancholischen Reflexionen. Jetzt scheint es endlich dahin gekommen zu sein, daß die Schlimmen durch sich selber verderben, Hamlet, der doch niemals nicht zu retten ist, muß freilich mit untergehen, und der Himmel gebe nur, daß die herrliche Erscheinung des Fortimbras, die dann eintreten soll, den Namen mit der That führen möge, um in aller Jugend und Stärke sein neues Reich zu beginnen. Schlimm steht es um unsere Hoffnungen, wenn das Schicksal die Ironie eben so sehr liebt, als ein großer Dichter, denn dann ist es im Stande, das Schauspiel umzuarbeiten, und den Horatio zum Thronfolger zu ernennen. Das wäre ein unvergleichlicher Triumph für alle Deutschen Bibliotheken und Berlinische Monatsschriften. Ich könnte die Allegorie noch weiter durchführen, doch will ich dir die leichte Mühe überlassen.

Du verstehst manches in meinen Briefen nicht? Lieber, laß sie eine Zeitlang liegen, sie kommen dir vielleicht in einer andern Periode gut zu statten. Du räthst zum Frieden, und meinst, aus alle dem Hadern käme am Ende doch nichts heraus. Mit wem hadere ich denn? Ich befleißige mich ja nur eines lebhaften Stils, der von jeher anempfohlen ist, um trockene Materien dem Leser dadurch angenehm zu machen. Mit dem Frieden ist es übrigens wie mit der Toleranz beschaffen, es gibt Zeiten, wo gerade der

Friedliebende zu den Waffen greifen muß, ſo wie die Toleranz nicht darin beſteht, das Gute wie das Schlechte zu dulden, ſondern nur jeden Weg, auf welchem man gut ſein kann, zu ſchätzen und zu ehren. — Wo mein Eifer hinaus will? Dahinaus, wo alles hinaus will; wenn es keinen andern Weg findet, in ſich ſelber wieder zurück, und er wird auch damit zufrieden ſein.

Damit darf mir nur kein Friedliebender kommen, daß er ſanftmüthig ſagt: Lieben Leute, alles iſt Ein Ding, ihr ſeid im Grunde von einerlei Meinung, wozu des Wortſtreits? Du glaubſt beſſer zu denken und hältſt den andern für eine gemeine Perſon, im Grunde ſeid ihr Brüder, darum gebt euch die Hände. Oder: Ei ſeht doch, wie nahe euch das Grab liegt, was gilts, über kurz oder lang müßt ihr alle da hinein, freut euch miteinander der kurzen Lebenszeit, die euch gegönnt iſt, nachher wird auch dem größten Schreier das Maul mit Erde geſtopft. — So rührend das klingt, ſo iſt es doch gerade die Lebensphiloſophie des Sancho Panſa, alle Mißhelligkeiten mit dem Sterben auszugleichen, und wer weiß, ob aus dieſer Geſinnung nicht manche Steinarten entſtanden ſind, die ſich darüber ſo vergeſſen haben, daß ſie aus ihrer Eremitage nachher nicht wieder zurückkonnten.

Man könnte dieſen Leuten auch in ihrer eigenen Sprache wieder antworten, als zum Beiſpiel: Iſt nicht jede Liebe zu etwas, das man nicht eſſen und trinken, oder überhaupt beſitzen kann, ein Gottesdienſt? Wenn uns auch der Mund mit Erde geſtopft wird, ſo ſchreien unſere Töne vielleicht in anderen Creaturen fort und erneuern ſich wol einſt in herrlichen Klängen, unſer Vergängliches ringt, das Dauernde zu erſchaffen, und zeigt ſich am ſchönſten wirkend, indem wir dieſe Rührungen, ja ſelbſt die Worte nicht achten, die

der harte Tod uns einreden will. — Sonst könnte man auch einwenden: warum denn Stillschweigen gerade die rechte Art zu schweigen sein müßte; es ist lange genug mit der Ruhe versucht, der Krieg muß auch einmal zur Sprache kommen und zwar ganz anders, als er bis jetzt angefangen hat, die feindlichen Meinungen müssen noch greller gegenüber stehen, denn dadurch kann überall erst eine Meinung hervorkommen. Wie lange hat Spinosa und Plato und Jakob Böhm geschwiegen, von dem ich auch noch einmal reden möchte; sie haben sich von jedem Narren übers Maul fahren lassen, und was seid ihr dadurch besser geworden? Also mit dem Schweigen gehts nicht mehr, jemehr Anstoß gegeben werden kann, destomehr Gewinn für die gute Sache, es werden noch manche zu den Philistern übergehen, von denen man es jetzt noch nicht denkt, und diejenigen, die der Fahne getreu bleiben, werden hinreichen und für einen Ueberläufer zehn eifrige Freunde gewinnen.

Sie fangen an, von einem literarischen Terrorismus zu sprechen und denken sich nichts dabei, sondern wollen blos schimpfen, sie wollen sich wenigstens durch erregtes Mitleid noch eine Zeitlang erhalten.

Daß sie es nicht begreifen wollen, daß diese Sichtungen des Guten und Bösen von jeher gewesen sind, und daß sie in der Natur der Sache liegen, nur mit dem Unterschiede, daß es jetzt auf chemische Weise und mit Bewußtsein geschieht, es ist nicht mehr eine ungefähre Zerstörung, sondern ein willkürlicher Niederschlag; wenn dieser Proceß vorüber ist, dann wird man wissen, was man besitzt.

Du siehst selbst, wie meine Briefe auf dich wirken, sie setzen dich wenigstens schon in einen lebhaftern Widerstand; es kann nicht fehlen, daß du bald das, was du für deine Meinung hältst, genauer untersuchst, nach dem fühlst, was

du zu fühlen glaubſt und dich ſo zum Kriege rüſteſt, wenn unterdeſſen der Friede nicht unter uns hergeſtellt werden ſollte. Du ſagſt, es ſcheine, als wolle ich zu verſtehen geben, daß vor mir noch keiner den Shakſpeare verſtanden habe. Hierauf kann ich ſehr leicht und ſogar mit aller Beſcheidenheit antworten, daß ich gewiß überzeugt bin, daß noch keiner ſeine Gedichte ſo oft geleſen hat, daß noch keiner mit dieſem Glauben zu Shakſpeare getreten iſt, daß noch Niemand ſo in ihm die ganze Kunſt gefunden und ſich daher ſo befriedigt gefühlt hat. Die meiſten der unzähligen Schriften, die über ihn geſchrieben ſind, habe ich geleſen und von dieſen kann ich dir ohne Bedenken behaupten, daß kein gedruckter Engländer ihn jemals verſtanden hat, eben ſo wenig einer von denen, die ich mündlich geſprochen habe; es mag aber wol welche geben, die von allen dieſen abweichen; ſchlimm iſt es immer, daß ſie bei Kotzebue nun endlich gefunden haben, was ſie immer bei Shakſpeare vergebens ſuchten. Zur Zeit, als der Dichter noch lebte, haben ihn wol manche Britten begriffen, denn ſonſt hätten ſie ihn eben nicht geduldet, aber ſeitdem ſind ſie um vieles bruter geworden. In Deutſchland hat man hin und wieder ein einzelnes ſchönes Wort über ihn gehört, was aus einem vollen und lebendigen Gefühl geſprochen wurde, wie z. B. in den Blättern von deutſcher Art und Kunſt, der Wilhelm Meiſter hat ihn kräftig gegen manche Verunglimpfungen in Schutz genommen, in den Horen findeſt du eine ſchöne Anſicht von Romeo und Julia und im Athenaeum zerſtreut treffliche Bemerkungen, und daß der neueſte Ueberſetzer ihn verſteht, erhellt aus der Ueberſetzung. Niemand aber hat ihn ſich ausdrücklich als das Bild alles Vollendeten in der Kunſt ausgewählt und alle ſeine Werke im Zuſammenhange dargeſtellt, und dies iſt es eben, was

ich in dieſen Briefen verſuchen will. Keiner aber kann ſo ſehr als ich davon überzeugt ſein, daß es noch andere Anſichten als die meinige von ihm geben müſſe, denn ich ſehe zu gut, wie viel ich neues bei jeder wiederholten Lecture lerne; ich weiß, wie oft ſich meine Ideen verändert haben, und daß Shakſpeare mir eben nicht das Höchſte ſein möchte, wenn nicht jeder Geiſt in ihm neue Welten entdecken könnte, ſo daß ich mich ſehr freuen würde, wenn ich andere veranlaßte, ihm recht herzhaft ins Innere zu ſchauen und andere, von mir ganz verſchiedene Gedanken über ihn aufzuſtellen, denn ich glaube, daß ſich alles in ihm finden läßt, und würde ihn nachher nur um ſo beſſer verſtehen.

Dann ſagſt du mir, ich holte ſo weit und ſo gewaltſam aus, daß nothwendig etwas recht beſonderes herauskommen müßte, wenn der Erfolg der Ankündigung nur einigermaßen entſprechen ſollte. Ich würde mich nicht ſchämen, ſelbſt hier abzubrechen, denn ich könnte dieſe Einleitung auch zu andern Dingen brauchen, ſie wäre auch vielleicht für ſich ein Ganzes, denn hätte ſie alsdann nicht den Charakter der ächten Komödie? Du würdeſt ſchon dadurch allein Much ado about nothing, the Comedy of Errors, As you like it a Comedy und Twelf-Night, or What you will, beſſer verſtehen, doch will ich es nicht ſo machen, ſondern auch auf All's well that end's well Rückſicht nehmen.

In der Nachbarſchaft hier auf dem Lande wohnt ein Freund von dir, den ich erſt vor einigen Tagen auf einem Spazierritt kennen lernte, er heißt Artor und läßt dich vielmals grüßen. Ich habe bisher noch Niemand geſehen, der ein ſolcher Enthuſiaſt für alle alten Schlöſſer und Ruinen geweſen wäre, er führte mich ſogleich auf einen Berg, von dem man eine herrliche Ausſicht in zwei liebliche Thäler hat, er erzählte mir hier einige alte Sagen, mit denen ſich die

Leute in dieſer Gegend tragen und die in ihrer ſchlichten Einfalt etwas ſehr Poetiſches haben. Mir iſt ſchon oft eingefallen, ob nicht alle die alten Traditionen, die ich in Deutſchland ſchon zerſtreut gehört habe, zuſammenhängen und eine uralte Geſchichte ausdrücken möchten, viele ſind auch allegoriſch und beziehen ſich auf die Natur.

Mein neuer Freund ſagte mir auch von einer Schauſpielertruppe, die ſich in einem nahen Flecken niedergelaſſen habe und deren Vorſtellungen ich nicht verſäumen möchte. Geſtern Abend machte ich einen Spaziergang hinaus und meine Mühe gereut mich nicht im mindeſten. Du weißt ſchon von ehemaligen Zeiten, wie leicht ich von dergleichen Dingen befriedigt werde, wenn ſie nicht die Prätenſion der honetten jetzigen Stücke machen, die mir ſo verhaßt iſt, weil in ihnen recht das liegt, was der Deutſche ſehr ſchicklich Bauernſtolz nennt, die von ungefähr und ohne ihr Zuthun zu etwas gekommen ſind und ſich nun ungeſchickt genug den vornehmen und reichen Leuten gleichſtellen wollen. Was ich ſo eben von den Volksſagen behauptete, habe ich von jeher noch mehr bei Marionettenſpielern und den Tragödien der umſtreifenden Komödianten beſtätigt gefunden, die eine gewiſſe Anzahl von alten Stücken in ihrem Beſitz haben, die eben ihres Alters wegen nicht ganz veralten können, und die von ächten Dichtern nothwendig herrühren müſſen, weil ſie, ungeachtet ſie ſo verachtet ſind, eben diejenigen ſind, die unſer eigentliches deutſches Nationaltheater formiren, weil ſie ſo ächt deutſch, ganz aus der Mitte unſerer Begriffe hervorgenommen ſind und durch die allegoriſche Art der Behandlung doch eine Allgemeinheit erhalten, die jedem wahren Dichter und Künſtler unendlich viel an die Hand gegeben hätte, wenn es ihnen beliebt hätte, hier fortzubauen und wenn dieſe Geiſter überhaupt nur exiſtirt hätten. So iſt

aber für uns jene gothiſche wunderliche Welt, jene Arabesken mit ihren lebendig gewordenen Schnörkeln und Verzierungen, mit ihren verkörperten Träumen und Blumenmetamorphoſen in Thier- und Menſchenfiguren in der dramatiſchen Poeſie, wenigſtens fürs Erſte untergeſunken, ſo daß wir in allen Künſten Spuren und Werke des alten deutſchen Geiſtes aufweiſen können, außer auf unſerm gebildeten Theater, auf welchem ſchon früh ein naſenrümpfender Ton Mode wurde, ein Unglauben und eine klägliche und ſklaviſche Nachahmung von fremden und noch dazu mißverſtandenen Produkten, daß es am Ende, um nur irgend original zu ſein, nothwendig das abgeſchmackte Ding werden mußte, was es gegenwärtig iſt, ſo daß nach vielen trübſeligen Verwandlungen es nun gar dahin gekommen iſt, daß, um mich kurz und ſtark auszudrücken, Theater und Kotzebue gleichbedeutende Namen geworden ſind.

Du mußt ſchon ſo viele Geduld haben, dir das Schauſpiel, das mich in ſolchen Eifer bringt, beſchreiben zu laſſen. Die Zuhörerſchaft beſtand aus den vornehmen und geringen Einwohnern des Fleckens, die meiſten Arbeitsleute, die nach vollbrachtem Tagewerk noch ihre Schürzen und ſtaubigen Hüte trugen und ſich aus großen Bierkannen erquickten: das Theater war in einem großen Zimmer aufgeſchlagen und nur mit wenigen Lichtern erleuchtet, das Stück führte den Namen: Die Höllenbraut. Als ſich der Vorhang, nach einer Muſik von etlichen verſtimmten Violinen aufhob, ſaß eine Frauensperſon vor einem Spiegel, die in den übermüthigſten Ausdrücken ihre Reize und große Schönheit bewunderte, bald erſchienen einige von ihren Liebhabern, unter denen ſich beſonders ein junger Menſch durch ſeine Treue auszeichnete, die ſie aber alle mit dem größten Hohne abwies, da ſie ihr alle nicht ſchön, reich und edel genug

dünkten. Von einer alten Freundin ward ihr nachher ihre Ruchloſigkeit vorgehalten und gerathen, daß ſie ihr Gemüth mehr zu Gott und zur Frömmigkeit wenden möchte, dieſe aber ward verlacht und gar nicht gehört, worauf die Alte ihr ein unglückliches Schickſal prophezeite und ſie wieder verließ. Kaum ſah ſich die Uebermüthige allein, als ſie ſich wieder zu ihrem beſten Freunde, dem Spiegel wandte, von neuem an ſich putzte und ſchmückte und allen guten Rath, alle frommen Gedanken und Gottesfurcht lachend verwarf. — Dieſe grellen Farben, die ohne alle Uebergänge und Vorbereitung hingeſtellt waren, empörten die meiſten Zuſchauer gegen die Frauensperſon und ſie ſtimmten alle gern in die Prophezeiung ihrer alten Freundin ein, ich ließ mich gern in die unbefangene Kindheit des Schauſpiels zurückverſetzen und nahm die wunderlichen Eindrücke an, ohne ſie zu prüfen. Der junge treue Liebhaber in ſeinem grünen Kleide erſchien hierauf und klagte den Lüften und Winden ſein Leid, indem er auf ſeinen närriſchen Bedienten Lipperle nicht Acht gab, der aus allen Reichen der Natur Troſtgründe herbeiholte, um ihn zu beruhigen. Dieſer Bediente hielt ſich mit ſeinen Vergleichungen eben nicht in den Grenzen der Beſcheidenheit und Schicklichkeit und parodirte in vielen Gleichniſſen die unglückliche Leidenſchaft ſeines Herrn; die Scene endigte ſich, wie man leicht vorherſehen konnte, damit, daß Lipperle mit Prügeln fortgejagt wurde, damit er dem zartgeſinnten Gemüth nicht länger zur Laſt fiele. Dieſer Vorfall iſt ziemlich abgenutzt, aber doch gehörte er in dieſem Zuſammenhange nothwendig zum Ganzen.

Die Geſchichte der verſchmähten Liebhaber ſetzte ſich fort und die Schöne brachte es endlich dahin, daß ihr treuer grüner Liebhaber von einem andern in einem Zweikampfe erſtochen wurde. Nun hätteſt du den Jammer des Lipperle

um ſeinen lieben Herrn ſehen ſollen. Er heulte und raufte ſich die Haare aus, und ich habe faſt noch nie die Trauer mit dieſer Wahrheit darſtellen ſehen. Dabei blieb er in ſeiner Dummheit immer poſſirlich. Hab' ichs dir nicht geſagt? hab' ichs dir nicht geſagt? rief er in allen abwechſelnden Tönen des Jammers, weinend und ſchluchzend, dabei freute er ſich auf den ſchönen Sarg, den es nun geben würde, und wie die Leute herbeikommen würden, ſeinen Herrn und den ſchönen Sarg zu ſehen, und dann fiel es ihm wieder ein, daß die Liebe am Tode ſeines Herrn Schuld ſei, und er rief wieder aus: Hab' ichs dir nicht geſagt? Es war rührend und komiſch zugleich.

Die ſchöne Dame freute ſich über dieſen Vorfall, weil ſie dadurch ihrer Liebhaber los wurde, die ſie ihrer unwürdig hielt. Plötzlich trat ein angeſehener Mann herein, ganz in Schwarz gekleidet und mit einer großen Feder auf dem Hut, der ſich ihr als den Herrn eines großen Reichs und vieler Unterthanen ankündigte. Sie behandelt ihn ſehr höflich und iſt zuvorkommend gegen ihn, um ihn zu gewinnen, er erklärt ihr ſeine Liebe und ſie iſt nicht ſpröde; den Zuſchauer aber wird dabei ganz unheimlich, denn er läßt gar ſeltſame Reden fallen, und man muß ſich wundern, daß ſie von dieſen nicht im mindeſten frappirt wird, man ahndet Unheil, er gibt ſich durch heimliche Worte immer näher zu erkennen, die ſie, die Verblendete, immer noch auf ſeinen weltlichen Stand deutet, ſie reicht ihm endlich die Hand und verlobt ſich mit ihm, er verſpricht ſie in der Nacht abzuholen und voller Freude geht ſie ab, ſich noch ſchöner zu ſchmücken, ganz erfüllt mit den Ausſichten auf ihre künftige Hoheit.

Leider bleibt nun über den Stand des Bräutigams kein Zweifel mehr übrig, ſein Weſen war ſchon verdächtig, ſeine

Art zu ſprechen, eine gewiſſe Schadenfreude, die er nicht hat verbergen können: er iſt der Satan ſelbſt. Die Nacht kommt herauf, die Dame iſt von Träumen und Bangigkeiten beunruhigt, ſie läßt den Lipperle kommen, um ihr die Zeit zu vertreiben, deſſen Spaß aber nicht in den Gang kommen will, weil er ſich fürchtet und immer wider Willen von ſeinem todten Herrn zu erzählen anfängt; zitternd geht er endlich fort und räth ihr wohlmeinend zu einem guten Gebetbuch. Sie verachtet alles Gute, der Geiſt des Grünen erſcheint und warnt ſie, ſie erſchrickt, bleibt aber auf ihrem Sinne, der Geiſt geht fort, und nun fühlt ſie ſich in der einſamen Nacht, von Entſetzen umringt, ohne menſchliche Hülfe und Mitleid, ſie weiß ſich nicht mehr zu laſſen und wünſcht jetzt, daß ihr Bräutigam ſchon zugegen ſein möchte. Da hört man plötzlich ſeine Stimme, die ſie bei ihrem Namen ruft, ſie ſchaudert und freut ſich, doch traut ſie ihren Sinnen nicht, ſie ruft, er antwortet und tritt herein. Noch einmal fragt er ſie um ihre Liebe, ſie ſagt ſie ihm freiwillig zu, verſichert, daß ſie ihn mehr als alle Menſchen, mehr als ſich und Gott liebe, und reicht ihm mit dieſen Worten die Hand. Er faßt ſie und erklärt ihr, wer er ſei, ſie ſchreit auf, doch kann ſie ſich nicht retten, von hölliſchen Geiſtern und ihrem Bräutigam wird ſie unter Frohlocken und ihrem Zetergeſchrei hinweggeführt.

Alle Zuſchauer waren von dieſer Darſtellung ergriffen, vorzüglich als der unſichtbare ſchreckliche Bräutigam in der Nacht die Heldin des Stücks bei ihrem Namen nannte, einige von den Mädchen wurden blaß und mehrere nahe daran, in Ohnmacht zu fallen, obgleich die Nervenſchwäche wol nicht ihre Stärke war; und es iſt gewiß, daß in dieſer Allegorie eine große Wahrheit liegen muß, denn ich konnte mich auch auf dem Rückwege eines Grauens nicht erwehren,

ob ich gleich lachen mußte, ſo oft ich daran dachte, wie nach vollbrachtem Schauſpiel der Teufel wieder hervorgetreten war, um auf den folgenden Abend eine andere ſchreckliche Tragödie anzuſagen, mit dem Beifügen: in welcher Lipperle die Ehre haben wird, wieder durch und durch mit beſter Luſtbarkeit aufzuwarten.

Für mich hatte alles dazu beigetragen, dieſes Schauſpiel zu einem recht vollkommenen zu machen, es wurde nur mit einer Dekoration geſpielt, weil die Truppe nur dieſe eine beſaß, die eine Art von Säulen vorſtellte, mit einer ganz unbeſtimmten Hinterwand, ſo daß man ſich dabei vorſtellen konnte, was man wollte; dies erhöhte die wunderliche Unbeſtimmtheit des Stücks, am meiſten aber wirkte die Art, wie die Komödianten es ſpielten. Der einzige Lipperle war behende und gewandt, die übrigen trocken und faſt unbehülflich, die vorausgeſetzte Schönheit der Dame contraſtirte gut mit der Häßlichkeit der Darſtellerin, ſo daß man das Verächtliche aller weltlichen Eitelkeit recht deutlich fühlte, der Lipperle war die natürliche Anſicht der Dinge, die ſich am lebendigſten im Widerſpruch mit der poetiſchen Welt zeigte, und daher leicht und natürlich dargeſtellt werden mußte, um den Endzweck des Dichters zu erfüllen; denn ſo unnatürlich die Rollen aller übrigen Perſonen geſchrieben waren, in ſo natürlichen und verſtändlichen Redensarten bewegte ſich dieſer Charakter: am unvergleichlichſten aber von allen war der Teufel, deſſen Kälte, Ruhe im Spiel und wenige Modulation der Stimme die allergrößten Wirkungen hervorbrachte: er ſtellte ſich ohne die mindeſte Anſtrengung hin und ſprach ſeine Worte, recht wie einer, der es ſchon gewohnt iſt, zu beſtricken und zu verderben; blos als er aus der Ferne den Namen der Heldin unvermuthet ausrief, erhob er die Stimme ungewöhnlich, um ſich des Entſetzens

ſeiner armen Verführten, von Gott abgefallenen zu erfreuen, mit der man, weil ſie ſo gar häßlich war, auch kein zu großes Mitleid hatte, wie ſie endlich fortgeführt wurde; außerdem war ihre Häßlichkeit eigentlich nicht unnatürlich, denn wer einmal ſo gar verblendet iſt, ſeine Schönheit für das Höchſte zu halten, der mag auch leichtlich noch die fehlende Schönheit ſehen, wenigſtens wurde hier im Theater dieſe Verirrung des Gemüths ſo am ſchicklichſten repräſentirt, dazu gerechnet, wie ſelten ſelbſt bei vornehmen Komödiantentruppen die Schönheiten ſo zu haben ſind, wie ſie die idealiſirende Phantaſie des Dichters vorzuſchreiben pflegt.

Doch genug von dieſem Schauſpiele; mir iſt nur von neuem deutlich geworden, wie ſehr unſere Theater verloren haben, ſeit ſie ſich auf eine ſo große Wahrſcheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen, wie auf das Motiviren und die pſychologiſche Auseinanderwicklung ihrer Charaktere eingelaſſen haben: bei den vielen Verwandlungen fällt faſt beſtändig etwas Ungeſchicktes vor, und bei der Genauigkeit iſt über die Richtigkeit das Ergötzen fortgegangen. Wie viel muß man heut zu Tage erfahren, ehe man es glauben darf, der und der junge Menſch ſei wirklich verliebt und mache ſich unter den und den Umſtänden aus dem Gelde nicht viel, um nachher begreiflich zu finden, daß er in der That und ohne alle Uebertreibung Schulden habe: wie wird man eingezwängt, um die Bösartigkeit irgend eines alten Präſidenten zu begreifen! ich habe mir den Spaß nun ſchon recht oft gefallen laſſen, aber leider! kam es doch, der Kerl mochte ſo verrucht ſein, wie er nur wollte, niemals bis zum Teufelholen, worauf ich mich manchmal irrigerweiſe im voraus freute, weil dergleichen Begebenheiten in unſerm Zeitalter für unwahrſcheinlich gehalten werden. Und doch, mein lieber Freund, macht dieſer letzte Umſtand gerade den großen

Reiz bei Don Juan aus, einem Werk, was nun schon so mancherlei Verunstaltungen erlitten hat und niemals ganz verdorben werden kann, und in welchem, wie es Moliere schon geschrieben hat, bei weitem mehr Wahrheit, Zusammenhang und Richtigkeit herrscht, als in seinem gepriesenen Tartuffe, oder dem langweiligen Misanthrope. Ein andermal will ich hierüber umständlicher sprechen.

Hingen die Mißverständnisse unter einander nicht so innig zusammen und bildeten ein ganz consequentes System, so könnte man wünschen, das deutsche Theater hätte auf diesen alten Vorstellungen fortgebaut, diese alten Schauspiele veredelt und Künstler hätten feinen Sinn und romantische Poesie hinzugebracht, um es zu einem schönen und reizenden Ganzen zu machen. Die beiden Principe, Gut und Böse, werden beständig die Aren bleiben, um die sich die Phantasie in ewiger Schöpfung wendet, ohne sich zu erschöpfen, diese kindlichen Allegorien werden immer diejenigen sein, die den Menschen am Ende wieder nach vielen Umwegen zu sich ziehen, und ich sehe schon im voraus, wie neuere Dichter zu ihnen wieder ihre Zuflucht nehmen müssen, theils um die Natur und ihren Geist zu offenbaren, theils um sich dem Centrum aller Poesie und Wahrheit zu nähern.

Doch mag ich, ungeachtet meiner Frömmigkeit, das Entgegengesetzte recht gern entstehen sehen, denn die Frechheit, wenn sie nur die rechte ist, wird wieder durch sich selbst geheiligt. So hätte aus dem Kriege der alten und neuen Götter ein herrliches Werk werden können, wenn es kein Franzose, noch weniger Parny, am allerwenigsten aber ein Theophilanthrop geschrieben; diese drei vereinigten Umstände machen diese Erscheinung zu einer sehr unbedeutenden, und die Ruchlosigkeit des Verfassers, die Dreifaltigkeit vom

Throne zu ſtoßen, iſt dadurch hinlänglich geſtraft, daß ihm n ſeinem Gedichte mehr daran liegt, für vernünftig, als ür frech zu gelten; wer noch das Bedürfniß hat, Aergerniß u geben, oder den Beifall der Aufgeklärten zu erhalten, er muß nothwendig den Mittelpunkt verfehlen, der iſt kei- eswegs dazu berufen, den Zuſammenhang des Lebens zu erſtehen.

Aus einfältigen bibliſchen Geſchichten beſtand das erſte Schauſpiel der Engländer, wie vielleicht aller europäiſchen Nationen; ſpäterhin wechſelten dieſe Vorſtellungen mit alle- oriſchen ab, die ſie Moralities nannten, und in welchen Laſter und Tugend ohne ſonderlichen Scharfſinn verworfen nd gelehrt wurde, kleine Geſchichten mit allegoriſchen Per- onen, oft auch gar keine Verwicklung, ſondern nur ein Aufführen von mancherlei Perſonalien, die ſich als gute nd böſe gegenüberſtanden.

In dieſem Zuſtand fand Shakſpeare die Bühne, und ein hoher Geiſt wurde von keinen herrſchenden Vorurtheilen ingeſchränkt, er konnte keinen glücklichern Zeitpunkt für ſeine Kunſtwerke finden, denn die Zuſchauer kamen ihm mit der größten Unbefangenheit entgegen und wollten ſich nur er- ötzen; ſo ohne Kenntniß der Kunſt und ſo vieler unnützen Phraſen, die man ſeitdem verbreitet hat, wurden ſie durch hn ſelbſt zum Verſtändniß ſeiner Werke gebildet, und ge- offen ſie mit einer Heiterkeit und Feinſinnigkeit, wie es den eiſten Leſern in unſerm Zeitalter unmöglich fällt.

Die Engländer haben auch nie die Allegorie verlaſſen, ur wurden ſie freilich für bibliſche Geſchichten, oder heilige nd religiöſe Dramen zu gebildet, aber dagegen verloren ſie ch nachher in politiſchen Metaphern, die den ausländiſchen eſern oft ſchwer genug zu verſtehen ſind, in Anſpielungen uf ihre Conſtitution, auf Handelsſpekulationen, auf einzelne

Ideen mancher Miniſter. So ſind eine Menge vortrefflicher hiſtoriſcher Aufgaben und Räthſel in den meiſten ihrer witzigen Schriftſteller entſtanden, zum Ergötzen aller Gebildeten und als Winke für angehende Staatsmänner.

Ich lege dir hier einen Brief von einem meiner Freunde aus der Stadt bei, den du als die Fortſetzung des meinigen anſehen magſt.

Wir haben, lieber Freund, ſeit Sie ſich von uns entfernt haben, mancherlei poetiſche Ergötzlichkeiten verſucht, aber nichts will uns recht gelingen. Gäb es doch nur jenes altfränkiſche Theater noch, auf welchem man Poſſenſpiele ex tempore in aller Luſtigkeit aufführte und der Hanswurſt mit ſeiner deutſchen Laune die Welt mit allen ihren Begebenheiten und Menſchen parodirte. Gar zu ſehr hat die Feinheit um ſich gegriffen, und ich fürchte, es wird nun auch bald mit der Poeſie ſo geſchehen, der Sie immer das Wort reden, man wird ſehr bald zu viel davon hören, oder eigentlich, zu wenig im zu viel, das einzige Erfreuliche iſt doch nur, wenn alles mit einer gewiſſen Gelindigkeit geſchieht und halb unbewußt, recht aus dem innern Drange, wie der Frühling ſo ſchnell alle Blumen und Blätter hervorlockt und man demungeachtet nichts wachſen ſieht.

Ich habe vor einigen Tagen in einem Wirthshauſe wieder eins von den Marionettenſpielen beſucht, die beſtimmt ſind, die gemeinen Klaſſen zu vergnügen. Ich hoffte wieder einmal den Doktor Fauſt zu ſehen, über den wir ſo oft gelacht haben, und denken Sie ſich mein Erſtaunen, als ich ganz etwas anderes fand. Es waren nämlich die alten Wünſche, auf dem Wege der Marionetten das Volk zu bilden und von manchen Vorurtheilen zu ſäubern, hier

plötzlich in Erfüllung gegangen, das ganze Stück war eine ordentliche Abhandlung gegen die Schatzgräberei, im popularsten und verständlichsten Vortrage.

Das Schauspiel eröffnete sich mit einem Landedelmann, dessen mäßiges wohl überdachtes Spiel, so wie seine ganze Maske, deutlich bewiesen, daß er ein sehr verständiger Mann sein müsse, denn Sie wissen, daß jene übertriebene Aktion und die lustigen Geberden gewöhnlich nur für den Hanswurst aufbehalten werden, weil die übrigen Puppen nicht dazu eingerichtet sind, was man auch nicht selten bei den lebenden Schauspielkünstlern findet. Dieser Mann im braunen, tressenbesetzten Rock mit den gemäßigten Geberden war sehr gegen das Schatzgraben eingenommen, und befahl einem Bedienten, den Schatzgräber, der sich bei ihm hatte melden lassen, nicht auf seinem Territorio zu dulden. Nicht lange so trat Hanswurst mit seiner Frau herein und machte wunderliche Sprünge, welches ihm aber der Herr als unanständig verwies und sich hierauf noch einmal über das Vorurtheil des Schatzgrabens beklagte, durch welches die gemeinen Leute so oft betrogen würden. Nun übernahm Hanswurst mit unglaublicher Beredtsamkeit die Bestreitung dieses Vorurtheils, und wie freute ich mich, im Munde des Lackigen alles wieder zu hören, was in so manchen guten Büchern steht; kurz, er eiferte für die gute Sache so, daß man es sich nicht besser jemals zu hören wünschen konnte. Die Rede dauerte lange, indem er alle Gründe richtig erschöpfte und hierauf das Lob des Edelmanns davontrug.

Ich war immer noch erstaunt, daß die idealischen Wünsche manches redlichen Patrioten so plötzlich in Erfüllung gegangen waren, als sich die Scene schnell im Fortgange des Schauspiels wandte. Die Frau des aufgeklärten Hanswurstes war, wie man fast vermuthen konnte, für das Schatz-

graben eingenommen, sie ließ sich mit dem Magier, der fürchterlich genug aussah, in Unterhandlungen ein, und man sah nun die Schwäche der menschlichen Natur: der alte sonst vortreffliche Edelmann ließ sich auch durch die Versprechungen eines großen Schatzes lüstern machen, und ging mit der Frau und dem Zauberer um Mitternacht nach dem einsamen Walde. Hier wurden Vorbereitungen gemacht, und Hanswurst, der unerachtet aller seiner Lehren auch auf ein ansehnliches Geld hoffte, war mit den andern zugegen. So viele Ironie hatte ich nicht erwartet. Plötzlich ging das Schauspiel nun gar noch ins Wunderbare hinüber, denn allerhand Geister erschienen, die den Hanswurst auf mancherlei Weise turbirten, welches sehr lustig anzusehen war. Mitten unter der Ceremonie geschah ein plötzlicher Pulverschlag, worauf (noch unerwarteter) der Magus vom Teufel geholt wurde, indem die Geister verschwanden, der treffliche Edelmann und die Frau lagen todt auf dem Boden. Dieser Knall des Pulvers war eigentlich die Situation im Schauspiel, wegen der alles übrige nur angelegt war. Hanswurst, der einzig übriggebliebene, wandte sich nun noch einmal gegen die Zuschauer, um noch einmal einzuschärfen, daß sich keiner mit dem Aberglauben der Schatzgräberei vermengen möchte.

Ich habe mich sehr ergötzt, denn sehr fein war die neuere Bildung mit der alten romantischen Form des Schauspiels, zur Befriedigung der Phantasie und des Verstandes der Zuschauer, mit einander verbunden. — Leben Sie wohl!

Ihr Freund

Kritik.

Ich habe dir neulich eigentlich ſchon geſchildert, in
elchem Zuſtande Shakſpeare das Theater fand, und es
ar überhaupt nur Zufall und Nebenſache, daß irgend eins
a war. Er konnte gerade ſo anfangen und vollenden,
enn er auch nichts vorfand, denn wenn wir es genau
ehmen, ſo hat er das engliſche Theater erſchaffen, und
eit entfernt, daß man in ſeinen Sinn eingegangen wäre,
at man ſich nachher nur wieder von der rechten Bahn
urückbegeben. Ihn hinderten keine eingeführten Formen,
eine hergebrachten Wirkungen, ſondern das Wenige, was
or ihm exiſtirte, war ſo unbedeutend, daß er daran ſein
ewebe nicht feſtknüpfen konnte, ſondern er wurde dazu
ezwungen, etwas Neues anzufangen, wenn es nur irgend
was werden ſollte. Der Stücke, die vor ihm geſchrieben
aren, ſind ebenfalls nur wenige und keins von Bedeutung
s ein Luſtſpiel: Gammar Gurton's Needle, welches aus
ielen Rückſichten merkwürdig iſt, erſtens, weil es vielen
Biz hat und voller angenehmer, wenn auch derber Poſſen
eckt, hauptſächlich aber, weil es ein ſo reines Luſtſpiel iſt,
s es nur eins geben kann, welches in einem Zeitalter ſehr
el ſagen will, wo man nur geiſtliche allegoriſche Schau-
iele kannte, oder eine Art von hiſtoriſchem Schauſpiel, in
elchem der Ernſt mit dem Scherze gemiſcht war: ich ver-
uthe auch faſt, daß eine Allegorie oder Parodie bei dieſem
ſtſpiel zu Grunde liegt. Gegenüber ſteht ihm ein eben
reines Trauerſpiel: Ferrex and Porrex, das aber durch-
s keiner Erwähnung verdient, ſo ſehr es auch manche
ngländer, z. B. Pope, gerühmt haben, denn es iſt ganz
ſtig und ohne Intereſſe.

Mit Shakſpeare erwachte gleichſam in der ganzen Na-
n ein dramatiſcher Geiſt, es war, als wenn unendlich
le Produkte nur auf ſeine Erſcheinung gewartet hätten,

um ſich ebenfalls zu zeigen; man ſieht Dichter, die in ſeine Fußſtapfen treten wollen, andere, die den entgegengeſetzten Weg betreten (wie Ben Jonſon) und ſich ein ganz verſchiedenes Ideal der Vollendung vorſtellen; viele Theater, größere und kleinere, werden errichtet und alle Vergnügungen nehmen faſt eine theatraliſche Form an.

Man hat darüber geſtritten, ob er ſich bei ſeinen Schauſpielen der Dekorationen bedient habe, oder nicht. Es iſt augenſcheinlich, und man könnte es, wenn es ſonſt wichtig wäre, aus den Stücken ſelber darthun, daß er ſeine erſten Schauſpiele mit wenigen oder gar keinen Verzierungen aufführte; die Stellen aber bei einigen Schriftſtellern, welche ſagen, daß unter Karl I. W. Davenant zuerſt die Scenery auf dem Theater eingeführt habe, iſt gewiß nur von Couliſſendekorationen zu verſtehen, wie ſie die Italiener ſchon weit früher kannten, denn einige ſpätere Schauſpiele Shakſpeare's, z. B. der Sturm, laſſen ſich ohne Maſchinerie und einige Verzierungen nicht als vorgeſtellt denken. Die Dekorationen mußten anfangs auch in England auf einem ganz andern Wege entſtehen und auf eine andere Wirkung berechnet ſein, wenn man weiß, daß damals, ungefähr einen Schuh von der Mauer entfernt, die Wände mit Decken oder Teppichen behängt wurden, was man auch im Shakſpeare an vielen Orten findet, z. B. Richard II.

Als leere Wohnungen und nackte Mauern.

Falſtaff verbirgt ſich in Heinrich IV. hinter dieſen Teppich, eben ſo Polonius im Hamlet, ſiehe *Much ado about Nothing* Act I. as I was smoking a musty room, comes me the prince and Claudio, hand in hand, in sad conference; I whipt me behind the arras; etc. und noch an vielen andern Orten. Da dies ſo gewöhnlich war, ſo war es auch natürlich, daß man in den Dekorationen dieſe Zim-

nerverzierungen nachahmte, die überdies oft aus Berg, Feld und Waldgemälden beſtanden. Decken hingen rings auf dem Theater umher und repräſentirten die nothwendigen Gegenſtände. In dieſe waren mehrere Niſchen oder Oeffnungen angebracht, die ſich wieder durch Vorhänge aufthaen, aus welchen, wo man die Scene verwandelt vorſtellen ollte, die Schauſpieler heraustraten, Hamlets Geiſt ging ewiß durch eine ſolche Thür hindurch und kam aus einer twas entferntern wieder heraus, ohne daß ſich das Theater eränderte; ſo war es im Heinrich VI. mit dem Gemach, o der Cardinal auf dem Bette ſtirbt, und bei allen Gegenheiten, wo plötzliche Veränderungen der Scene vorgeen. Dieſe hintern Räume waren nur Andeutungen, ſie aren dem Zuſchauer nur leiſe angegeben, und er mußte ich nun den ganzen Schauplatz verändert vorſtellen. Die Phantaſie hat dadurch gewiß bei vieler Gelegenheit gewonnen und ſich für die Gegenſtände mehr intereſſirt, da ihr elber noch ein Großes von der Arbeit überlaſſen blieb; jenehr man unſern Augen aber zu Gefallen gethan hat, je höher ſind unſere Forderungen geſtiegen, es iſt daher gar nicht ſonderbar, daß wir bei den Stellen trotz allen Anſtrengungen der Maſchinen geſtört werden, wo ein damaliger Engländer auf ſeinem uneingerichteten Theater gar kein Bedenken fand, ſich hinein zu verſetzen; ja ich behaupte noch überdies, daß bei dieſer kindlichen Art, die Sachen darzuſtellen, die Kunſt nothwendig gewonnen haben muß, denn alles blieb hier dem Dichter und Schauſpieler überlaſſen, und die neueren Parlamentsbeſtechungen der Zuſchauer konnen damals noch gar nicht ſtattfinden.

Was man außer dieſen beſchriebenen Dekorationen für nothwendig hielt, war eine Art von Balkon, der im Hintergrunde auf Säulen ruhte; dieſen findet man auch in den

meiſten Stücken erwähnt: in Romeo geht die Abſchiedsſcene dort vor, in Taming of a Shrew ſitzt der Tinker oben, im Gegentheil wird im Sturm das Schauſpiel oben aufgeführt, im Kaufmann von Venedig iſt er ein Dach, unter welchem ſie den Lorenzo erwarten, eben ſo in Much Ado about Nothing.

Maſchinerien und prächtige Aufzüge aber waren ſchon ſeit lange bei den ſogenannten Pageants gewöhnlich, feſtlichen meiſt allegoriſchen Vorſtellungen an Krönungstagen, Geburtstagen der Fürſten und bei andern feierlichen Gelegenheiten. Inigo Jones, der Baumeiſter, war unter Jakob I. vorzüglich wegen ſeiner Geſchicklichkeit, dergleichen anzuordnen, berühmt; es läßt ſich daher denken, daß Schauſpiele, die am Hofe aufgeführt wurden, ſich prächtiger ausnahmen, und daß die Verzierung auch nach und nach auf die Theater überging.

Ich breche hier ab, weil dieſe Unterſuchung für die Sache ſelbſt und für Shakſpeare ſehr gleichgültig iſt; in meinem künftigen Briefe will ich nun endlich zu Shakſpeare ſelber übergehen.

Zweiter Brief.

Nein, mein Freund, du magſt auch ſagen, was du willſt, ſo gebe ich dir dennoch Unrecht, weil du in der That nicht Recht haſt. Sieh, auf dieſen Satz laufen alle Demonſtrationen hinaus, ſie mögen ſo fein angelegt ſein, als ſie immer wollen. Jedermann will Recht behalten, und mit Recht, denn legt es einer einmal auf das Andere an, ſo muß er ſich durchaus Unrecht thun. Es gibt da weiter keinen Ausweg, aber leider reiſen die meiſten Menſchen ſo, wie jene Pilgrimme, über die ihr alle in unſerer Zeit mit Unrecht

ıcht, die drei Schritte vor und zwei wieder zurück mach-
:n: denn ihr ahmt ihnen nach, ohne ein Gelübde gethan
ı haben, das einen Heiligen verſöhnen ſoll; ihr habt an
r reinen Uebung genug, ohne Andacht, aber immer dar-
ıf bedacht, wieder zurück zu treten. Ueber dem Zählen
rgeßt ihr den Weg und am Ende wieder über die Mü-
ıkeit das Zählen; ſo wird euch euer Spiel zur Qual,
:il ihr dann gar nicht wißt, wo ein noch aus, und doch
d ihr wieder unfähig, aus eurer Qual ein Spiel zu
ıchen. Es iſt recht ſchlimm mit euch beſtellt.

Mein Hanswurſt und der Lipperle haben dir erſt hin-
:her weh gethan, weil du nicht gleich anfangs glauben
›llteſt und konnteſt, es ſei mir Ernſt mit dieſem Spaße.
laube mir, Lieber, es wird dir noch mit manchen Stellen
:s meinen Briefen ſo gehen, wenn du ſie nach einiger
:it wieder leſen wirſt; werde ich doch auf die nämliche
ct in Athem erhalten von tauſend Dingen, die mir als
cherz gefallen, und es mir doch in dem Augenblick nicht
ıfallen kann, daß ſie nach einiger Zeit mein Ernſt werden
llen. Wir werden dieſe Erfahrung nachher bei Shak-
eare's Luſtſpielen, wie auch bei ſeinen Trauerſpielen brauchen
nnen, vorzüglich aber bei ſeinen Wortſpielen, die du im-
er noch mit unſern guten dauerhaften, ſoliden und ſehr
ıerfreulichen Albernheiten verwechſelſt, und daher an jene
ſen Geſellen alle die vernünftigen Prätenſionen machſt, die
an allerdings an dieſe machen darf. „Vermeinſt du, ſagt
obias zum Malvolio, weil du tugendhaft ſeieſt, ſolle es
der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?"

Ich habe ſchon oft über das hohe feierliche Gericht lachen
üſſen, in welchem, als ſich die erſte Morgenröthe des
amatiſchen Geſchmackes bei unſern Landsleuten zeigte, der
me Hanswurſt elendiglich und öffentlich auf dem Theater

ſelber verbrannt wurde, es war ſein letzter Spaß, er iſt ſogar, um uns zu amuſiren, für uns geſtorben und wir waren gegen den Edeln unerkenntlich genug, über ſeinen Tod ein allgemeines Frohlocken anzuſtellen, in der Meinung, alle neun Muſen, deren Toleranz doch bekannt iſt, müßten uns für dieſes Opfer auf Zeitlebens verbunden ſein. Man hätte damals prophezeien mögen, daß er wie ein Phönix ſich neu und jung aus ſeiner eigenen Aſche hervorheben würde; aber er iſt gewiß zu beſſern reinern Gefilden entflohen, ſo daß wir ausrufen können:

Wo biſt du hingeflohn, geliebter — ꝛc.!

Der arme Wicht hatte in ſeinem ganzen Leben keine andere Abſicht, als unſer Lachen zu erregen, uns, ſo weit ſein Vermögen dazu reichte, alles zu parodiren und luſtig zu zeigen, was uns oft zu wichtig vorkommen mag, er machte dabei weiter keinen Anſpruch auf Ehre, Ruhm, großen Lohn oder Unſterblichkeit, auf den tiefſinnigen Namen eines Künſtlers, ſondern es war ihm ganz recht, daß man ihn poſſierlich fand. Ließ man ihm den Titel eines Komödianten und eine mittelmäßige Gage zukommen, ſo war er ſchon befriedigt, und aller dieſer Verleugnung ungeachtet haben wir ihn dem guten Geſchmacke und der Bildung, dieſen beiden unbekannten tyranniſchen Gottheiten, lebendig geopfert: ein warnendes Beiſpiel für jeden, der vernünftige Leute unterhalten will.

Zur Vergeltung haben wir nun auch die Ironie erleben müſſen, daß ſich jetzt Künſtler unter uns hervorgethan haben, die allerdings in ihren Werken das höchſte erfüllen, die uns und unſerm Gemüthe alles ſein wollen, die ſo familiär und vornehm zugleich ſind, daß man nicht weiß, wie man ſie anfaſſen ſoll, die eigentlich ſehr platt ſind, aber faſt nicht darum wiſſen, die uns veredeln, und wenn man ſie

:nau anſieht, ein umgekehrter Hanswurſt ſind, ſein vor-
ıaliges Aeußere ihr Inneres, was daher nothwendig pſycho-
ıgiſch ausfallen muß, und ſein Inneres ihr gegenwärtiges
:eußeres. Dieſe darf man doch nicht verbrennen, weil es
n zu inhumanes Verfahren gegen die allerhumanſten Krea-
ıren ſein würde; doch läßt ſich erwarten, daß ſie nach und
ach zum Bewußtſein kommen, ſich wieder umkehren wie
n Handſchuh, die Parodie und das Lächerliche ſichtbarer
eraustritt, die Vernünftigkeit wieder nach innen gewandt
ıird, wie es ſich gehört, daß ſie weniger ſichtbar und da-
ım wahrhafter iſt, und ſiehe da, wir haben wieder den
jemaligen guten alten Freund. Und iſt er denn nicht auch
egenwärtig für jeden da, der dieſe Produkte auf die rechte
ırt zu genießen weiß? O glaubt mir nur, er läßt ſich faſt
och weniger als die Wahrheit verbannen oder ermorden,
der zu Pulver brennen; darum, mein Freund, wollen wir
uch gar nicht darüber ſtreiten, ob er exiſtiren dürfe oder
icht, denn er iſt einer von den Unſterblichen und unſer
Disputiren darüber eben ſo lächerlich als unnütz.

Eine zweite und faſt noch größere Ironie iſt den beiden
eiſtreichſten und revolutionairſten Köpfen unſerer Zeit be-
egnet, dem franzöſiſchen Diderot und dem deutſchen Leſ-
ng, die mit edlem Eifer ſo gern das Verſchrobene einrich-
:n, das Alberne zerſtören wollten: daß man dieſe mit Recht
ls die Erfinder und Einrichter unſers gegenwärtigen, häus-
chen, natürlichen, empfindſamen, kleinlichen und durchaus
ntheatraliſchen Theaters anſehen muß. Es iſt eine vielleicht
ı harte Strafe für alle Leichtfertigkeiten und freigeiſteriſchen
Beſinnungen, die ſie nur jedesmal erſonnen haben, doch
ıll nach der Verheißung, ſich die Beſtrafung nur bis auf
ıs dritte oder vierte Glied erſtrecken, und in dieſem Grade
:r Familiennachkommenſchaft ſtehen wir doch wahrſcheinlich

ſchon, und dann wird es ganz natürlich auf einander folgen, wie man es uns verkündigt hat: erſt, Verbrechen aus Ehrſucht, dann Bewußtſein, endlich, Reue verſöhnt. Dann wird das Suchen nach der Natur aufhören, hinter der man noch jetzt mit großem und lobenswürdigem Eifer jagt, und es ſich nicht verdrießen läßt, Küche, Keller, Boden, Wohn- und Viſitenſtube zu durchforſchen, auch das menſchliche Herz in ſeinen innerſten Schlupfwinkeln zu belauern, wie ſie alle ſelber von ſich rühmen. Die koloſſale Natur ſteht hinter ihnen und ſchaut ihnen mit einer Miene zu, von der man nicht ſagen kann, ob ſie Bedauern oder Spott ausdrückt. Aber ſie glauben eben nicht daran, daß die Natur groß ſein könne, und denken ſie endlich noch gar, wenn ſie nur brav in ihrer Bildung und im Zeitalter fortſchreiten, aus den Mäuſelöchern heraus zu fangen. Wie ſehr heißt es mit Recht in Wie es euch gefällt: „Seit das bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden iſt, ſo macht das bischen Narrheit, was die weiſen Leute beſitzen, große Parade.“ Du biſt der Meinung, daß ſich aus Shakſpeare's Lebenslaufe, wenn man ihn genauer kennte, vieles zum Verſtändniß ſeiner Kunſtwerke ergeben müßte. Ich zweifle daran, weil ſie ſo gar nicht hiſtoriſch ſind und gar nicht weiter mit der Zeit, in welcher ſie entſtanden, zuſammenhängen. Leſen wir ſeine Gedichte nur im rechten Zuſammenhange und mit offnen Sinnen, ſo ergibt ſich bei keinem ſo ſehr alles daraus, was man das Leben eines Künſtlers nennen kann, ja wir werden am Ende mit ſeinem Geiſte und ſeinem Wandel ſo vertraut, daß wir ihn in ſeiner perſönlichen Geſtalt vor uns zu ſehen glauben.

Wer die Geſchichte nicht als ein Gedicht leſen kann und ſich den Zuſammenhang ergänzen, der erfährt auch dort nichts und der iſt überall nicht zum Leſen geboren. So

iſt es auch eine von den neueren Meinungen und ein häufiger Wunſch, daß man doch von den großen Männern nur eine große Menge kleiner Anekdoten, Sitten und unbedeutender Gewohnheiten, Redensarten, Scherze und dergleichen wiſſen möchte, um dadurch einen Schlüſſel zu ihrer Größe zu erhalten und die große Wahrheit und Erfahrung herauszubringen, daß auch ſie Menſchen waren. Das wißt ihr ja vorher, ohne alle Erkundigung, das Unbedeutende erſcheint allenthalben gleich und iſt eben deßhalb unbedeutend, nirgend zeigt ſich der edle Menſch gemein und der gemeine nie edel, wenn gleich beide durch ihre körperlichen Bedürfniſſe zuſammenzuhängen ſcheinen.

Du haſt darin Recht, und es iſt bekannt genug, daß zu Shakſpeare's Zeiten in dem Schauſpiel alle weiblichen Charaktere von jungen Männern dargeſtellt wurden; nur kann ich nicht mit dir übereinſtimmen, daß ſich daraus die Art erklären laſſe, wie Shakſpeare oft die Weiber gezeichnet habe: dieſes iſt ein Punkt, auf den ich in meinen Briefen noch öfter zurückkommen werde. Dir erſcheint hierin das Theater roh und barbariſch, und es iſt für mich einer von den Gründen, warum ich glaube, daß das Schauſpiel und die darſtellende Kunſt zu jener Zeit weit größer müſſe ausgeübt worden ſein, als in unſern Tagen. Den Zuſchauern blieb unaufhörlich der Genuß der Nachahmung, ſie konnten nie geſtört werden, und alle die falſche Delikateſſe, die Prüderie, die immer wieder unſittlich wird, fielen von ſelbſt weg. Außerdem aber war der Genuß ein Kunſtgenuß, ſtatt daß bei uns die Weiber als Weiber in Betrachtung kommen, daß ſie nach ihren Organen, Kräften, Talenten und Manieren jeden Charakter modeln, um nur zu gefallen, woraus auch entſtanden iſt, daß bei uns Dichter für die oder jene Perſon Rollen und Stücke erfunden haben, um

ſie in allen Attituden zu präſentiren und ihr Gelegenheit zu geben, ſich wie ein Inſtrument unter den Händen eines geſchickten Virtuoſen auszuſpielen. Von Zuſammenhang, von Nothwendigkeit des Ganzen, von Ueberblick iſt nun die Rede nicht mehr, ſondern der Genuß an der Darſtellung iſt das Vergnügen an einem Concerte geworden; je ſeltener die Fertigkeit, deſto größer die Bewunderung, mit der ſie belohnt wird, was ſich auch auf die Männer und auf alle Mimik erſtreckt. Aus dieſen Gewohnheiten hat ſich nun endlich ergeben, daß ſich jeder bei dem Worte Weib oder Mädchen ſchon einen beſtimmten Charakter denkt, ſo daß das Geſchlecht, vollends wenn es im Lieben begriffen iſt, nichts als Manier, einſeitige und kleinliche Maske geworden iſt, und derjenige, der größer zeichnen will, in den Augen der Menge nicht nur die dramatiſchen Regeln verfehlt, ſondern ſich auch an der Wohlanſtändigkeit verſündigt. Hierauf dürfte ſich wol das meiſte zurückführen laſſen, was man ſo oft von der Roheit der weiblichen Charaktere im Shakſpeare hört.

Es wird mir ſchwer, auf den eigentlichen Punkt unſers Briefwechſels zu kommen, weil ich immer wieder Veranlaſſung habe, irgend eine von meinen Meinungen zu rechtfertigen, oder eine andere von dir zu bekriegen. Ich will mich aber nun auch nicht länger zurückhalten laſſen, ſondern auf keine weitere Einwendungen Rückſicht nehmen, und dir nur heute noch, ſtatt fortzufahren, einen Brief von unſerm Freunde mittheilen:

„Es freut mich, daß meine ſcherzhafte Meinung bei Ihnen Eingang gefunden hat, aber eigentlich habe ich von Ihnen dieſe Anſicht geborgt, der Sie ein ſo großer Freund

und Vertheidiger aller reinen Luſtſpiele, ſo wie aller Luſtigkeit ſind. Ich ruhe jetzt von meiner Lecture des Shakſpeare aus, gerathe aber hie und da auf andere Autoren aus demſelben Zeitalter, und finde, daß ſie ihn alle, mehr oder weniger erklären. Sie ſagen mir aber nicht ſowol was er iſt, als das, was er nicht iſt, und das iſt ſehr wichtig, denn wir können dadurch erſt fühlen, wie einzig er ſteht, wie alles reine Kunſt und unabhängige Darſtellung iſt, was wir ſo leicht für Anhalt an der Zeit und ſeiner Umgebung halten. Vor allen hat mich jetzt ein wunderlicher Charakter angezogen, von dem Sie mir auch wol ehemals geſprochen haben, nämlich der Luſtſpieldichter Ben Jonſon. Es iſt ſehr intereſſant, ſich in dieſes ſtrenge, einſeitige, harte, aber nicht gemeine Gemüth zu verſetzen und ihm in ſeinen eben ſo eigenſinnigen als genau ausgerechneten Gemälden zu folgen. Dieſer Dichter iſt ganz ein Produkt ſeiner Zeit und durchaus ein Engländer, wie Shakſpeare keins von beiden iſt; aber um für dieſen recht eigentlich etwas zu leiſten, müßte jemand die hauptſächlichſten Luſtſpiele des Ben Jonſon, die ſich auf ſechs oder ſieben belaufen, überſetzen, denn ſie ſind durchaus ein indirekter Commentar zum Shakſpeare, weit mehr als Fletcher oder irgend ein anderer, denn ſie zeigen uns deutlich, auf welcher Stufe diejenigen ſtanden, die ſich eine gelehrte Bildung zutrauten und was dieſe vom dramatiſchen Gedicht erwarteten. Von hieraus eröffnet ſich für Shakſpeare ein neuer Standpunkt, man würdigt vieles in ihm ganz anders, man wird ſeine Abſichtlichkeit noch deutlicher gewahr, man wird überzeugt, daß ihm das nicht verborgen ſein konnte, womit ſein Freund Jonſon ſo gelehrt prahlt und ſich durchaus der beſſere dünkt. Will man nur Kunſtwerke überſetzen, die durchaus das Höchſte erfüllen, ſo müſſen dieſe ſeltſamen, faſt peinlich genau ausgeführten

Werke unüberſetzt bleiben; geht man aber darauf aus, um die Kunſt einen Vorhof zu bilden, durch welchen mancher Laie bequemer eingeht, und ſich nachher um ſo ſchneller zurecht findet, ſo liegt nichts ſo nahe, und nichts iſt von ſo entſcheidendem Nutzen, als dieſe Komödien, als Studien, Einleitungen und Gegenſätze zu übertragen. Nicht, daß ich ihnen damit ihr eigenthümliches Verdienſt abſprechen wollte, denn nur in den Planen allein liegt eine ungeheure Maſſe von Verſtand und eine Gründlichkeit der Arbeit, die wol allen nachherigen Dramatikern verborgen geblieben iſt. Außerdem iſt es an dieſen Werken auch ſehr merkwürdig, daß ſie die vollendetſten Exempel ſind, wohin ein Irrweg führt, und wie weit er überhaupt führen könne. Was neuere ſcharfſinnige Männer geſucht haben, durch Motiviren, Anlegen, Entwickeln, nothwendigen Zuſammenhang hervorzubringen, das findet man hier in der größten Vollendung, wie ein wunderliches, genau gearbeitetes Gatterwerk, wo ſich beſtändig gegenüber ſtehende Theile entſprechen und ergänzen. Das ſtumme Mädchen iſt vielleicht das Luſtſpiel, das ſich von allen noch am füglichſten unſerer zu zierlichen Zeit anſchließt und mit dem man den Anfang einer ſolchen Ueberſetzung zur Erläuterung des großen Dramakünſtlers machen könnte. Ich fordere Sie zu dieſer Unternehmung auf; fehlt es Ihnen an Zeit und Luſt, ſo habe ich beides und biete mich zu Ihren Dienſten an, denn ich weiß, daß Ihr Wunſch ſo ziemlich mit dem meinigen übereinſtimmt.“

V.

Die altdeutſchen Minnelieder.

1803.

enn es keine Täuſchung iſt, daß wir in einem Zeitalter
ı, in welchem die Liebe zum Schönen und das Ver-
ɔniß von neuem erwacht und ſich in mannichfaltigen,
hiedenen Geſtalten zeigt, ſo iſt es die Pflicht eines
n, dieſen Trieb anzuerkennen und, ſoviel es in ſeinen
ten ſteht, zu befördern und deutlicher zu entwickeln.
en wir auf eine unlängſt verfloſſene Zeit zurück, die
durch Gleichgültigkeit, Mißverſtändniſſe oder das Nicht-
ɔten der Werke der ſchönen Künſte auszeichnet, ſo müſ-
wir über die ſchnelle Veränderung erſtaunen, die in
n ſo kurzen Zeitraume bewirkt hat, daß man ſich nicht
für die Denkmäler verfloſſener Zeitalter intereſſirt, ſon-
ſie würdigt, und nicht nur mit einſeitigem und ver-
ɔetem Eifer bewundert, ſondern durch ein höheres Stre-
ſich bemüht, jeden Geiſt auf ſeine ihm eigene Art zu
ehen und zu faſſen, und alle Werke der verſchiedenſten
ſtler, ſo ſehr ſie alle für ſich ſelbſt das Höchſte ſein
en, als Theile Einer Poeſie, Einer Kunſt anzuſchauen
auf dieſem Wege ein heiliges, unbekanntes Land zu
en und endlich zu entdecken, von dem alle gerührten
begeiſterten Gemüther geweiſſagt haben, und dem alle
ichte als Bürger und Einwohner zugehören. Denn es

gibt doch nur Eine Poeſie, die in ſich ſelbſt von den früheſten Zeiten bis in die fernſte Zukunft, mit den Werken, die wir beſitzen, und mit den verlorenen, die unſere Phantaſie ergänzen möchte, ſowie mit den künftigen, welche ſie ahnden will, ein unzertrennliches Ganze ausmacht. Sie iſt nichts weiter, als das menſchliche Gemüth ſelbſt in allen ſeinen Tiefen, jenes unbekannte Weſen, welches immer ein Geheimniß bleiben wird, das ſich aber auf unendliche Weiſe zu geſtalten ſucht, ein Verſtändniß, welches ſich immer offenbaren will, immer von neuem verſiegt, und nach beſtimmten Zeiträumen verjüngt und in neuer Verwandlung wieder hervortritt. Je mehr der Menſch von ſeinem Gemüthe weiß, je mehr weiß er von der Poeſie, ihre Geſchichte kann keine andere ſein, als die des Gemüths von den erſten Offenbarungen und dem Wunderglauben der Kindheit, der ſchönen Ahndungen des jugendlichen Lebens zur Reifheit der Phantaſie, bis in alle ihre Verirrungen, die ſich wieder zur frühen kindlichen Klarheit ſelber zurückführen, dazwiſchen wechſelnd mit prophetiſchen Träumen, mit Anſchauungen, welche verloren gehen und ſich wieder ſuchen. So iſt die wahre Geſchichte der Poeſie die Geſchichte eines Geiſtes, ſie wird in dieſem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben; jedoch iſt es jedem Beobachter, jedem Freunde der Poeſie möglich, ſeine Anſichten darzuſtellen, ſeine Liebe in Worten auszuſprechen, um alte Mißverſtändniſſe zu entwirren, oder die, die ihn verſtehen, allmälig der klaren, freien Anſicht näher zu führen.

So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt. Wenn es uns vielleicht unmöglich fällt, die alte Poeſie ganz auf ihre eigenthümliche Art zu verſtehen und zu fühlen, ſo macht wieder die Entfernung ein innigeres

Verſtändniß möglich, als es die Zeitgenoſſen ſelbſt faſſen konnten. Wie man aus dem Bruchſtück einer ſchönen Bildſäule wol die Proportion und Geſtalt ſehen und errathen kann, ſo iſt doch das wahre Verſtändniß erſt mit dem Auffinden aller oder der hauptſächlichſten Theile hergeſtellt: ſo iſt es gar nicht anders möglich, als daß wir das Alterthum durch die Entſtehung und Kenntniß der italieniſchen, ſpaniſchen, deutſchen, engliſchen und nordiſchen Poeſie richtiger in ſeinen Verhältniſſen faſſen müſſen, eben wie es unſern Nachkommen vergönnt ſein wird, noch tiefer in das Geheimniß zu dringen, wenn die Lieder des Orients ihnen näher gekommen ſind und ein neues Beſtreben der künftigen Dichter unſre Zeit und was ſie gewollt, beleuchten und dadurch mit den übrigen Zeitaltern in Harmonie ſetzen wird.

Erfreulich iſt es, zu bemerken, wie dies Gefühl des Ganzen ſchon jetzt in der Liebe zur Poeſie wirkt. Wenigſtens iſt wol noch kein Zeitalter geweſen, welches ſo viele Anlage gezeigt hätte, alle Gattungen der Poeſie zu lieben und zu erkennen (Individuen, die ſich oft beim erſten Anblick zu widerſprechen ſcheinen) und von keiner Vorliebe ſich bis zur Parteilichkeit und Nichterkennung verblenden zu laſſen. So wie jetzt wurden die Alten noch nie geleſen und überſetzt, die verſtehenden Bewunderer des Shakſpeare ſind nicht mehr ſelten, die italieniſchen Poeten haben ihre Freunde, man lieſt und ſtudirt die ſpaniſchen Dichter ſo fleißig, als es in Deutſchland möglich iſt, von der Ueberſetzung des Calderon darf man ſich den beſten Einfluß verſprechen; es ſteht zu erwarten, daß die Lieder der Provenzalen, die Romanzen des Nordens und die Blüten der indiſchen Imagination uns nicht mehr lange fremd bleiben werden; was

man von der Poeſie fodern darf, welche Stelle ſie einnehmen kann, auch dies ſcheint mehr anerkannt zu werden; man iſt in Grundſätzen faſt einig, die man noch vor wenigen Jahren Thorheit geſcholten hätte, und dabei ſind die Fortſchritte der Erkenntniß nicht von mehr Widerſprüchen und Verwirrungen begleitet und geſtört, als jede große menſchliche Beſtrebung nothwendig immer herbeiziehen wird.

Unter dieſen günſtigen Umſtänden iſt es vielleicht an der Zeit, von neuem an die ältere deutſche Poeſie zu erinnern. Schon ſeit Opitz, noch häufiger aber ſeit Gottſched, ſind von dieſen, am dringendſten aber durch Bodmer dieſe Erinnerungen an die Freunde der deutſchen Poeſie ergangen, aber faſt ohne alle Wirkung. Bodmer gab die ſogenannte Maneſſiſche Sammlung der Minneſinger heraus, er ließ Chrimhildens Rache drucken, er ſchrieb Vieles, um die Dichter dieſes Zeitalters bekannter zu machen, und es fehlte nicht, daß ſich nicht einige Schriftſteller dafür intereſſirt hätten; ja, es mangelt nicht an berühmten Namen, die Unterſuchungen und Vermuthungen über die Dichter jener Zeit und ihre Werke bekannt machten, unter welchen ich nur Leſſing zu nennen brauche; Eſchenburgs Bemühungen, ſowie manchen andern Gelehrten verdanken wir viele Nachrichten; die Myllerſche Sammlung der alten deutſchen Denkmäler wird für immer der Beweis eines rühmlichen Eifers und ſchönen Fleißes bleiben; Gräter, ſowie viele ſeiner Mitarbeiter haben dem künftigen Geſchichtſchreiber Notizen und Thatſachen geſammelt und überliefert, und Koch hat endlich in ſeinem Compendium der deutſchen Literatur die Ueberſicht des Ganzen erleichtert. Ohngeachtet dieſer Bemühungen iſt das größere Publikum immer noch mit der ältern deutſchen Zeit unbekannt geblieben, es ſind dadurch nur im-

mer wieder Gelehrte veranlaßt worden, Unterſuchungen anzuſtellen, und die Wirkung, welche ſie beabſichtigten, iſt noch auf keine Weiſe erreicht worden. Man darf ſich darüber nicht wundern, wenn man weiß, wie ſchwer es iſt, einmal ausgebreiteten Vorurtheilen entgegen zu arbeiten, die um ſo unvertilgbarer ſind, je mehr ſie auf Unkunde und Unwiſſenheit beruhen; ſo wenig man eine deutliche Vorſtellung hatte, ſo behielt man doch den Glauben an die Barbarei des ſogenannten Mittelalters, und der kleine Theil des Publikums konnte ſchon für den gelehrten gelten, welcher eine dunkle unbeſtimmte Erinnerung von den letzten Meiſterſängern hatte und dieſe mit allen Zeiten der ältern deutſchen Poeſie vermiſchte und verwechſelte.

Dieſe Vorſtellungen wurden dadurch unterhalten, daß das Studium der Gedichte, welche im Druck erſchienen ſind, mit Mühe verbunden und das völlige Verſtändniß dem Ungelehrten faſt unmöglich iſt. Dazu kam, daß alle Umbildungen und Ueberſetzungen, welche populärer und bekannter wurden, ſich immer auf die moraliſchen Gedichte gewandt haben, indem man ſich für Sitten, Gewohnheiten, Anſpielungen auf die damalige Geſchichte, Nachrichten von politiſchen Vorfällen oder ſatiriſche Winke von dem Verderbniß der Geiſtlichkeit und dergleichen, ausſchließlich intereſſirte. Dieſe Gedichte ſind aber faſt alle ſchon aus der ſpätern Periode, und ſo geſchah es, indem man dieſe für die einzigen merkwürdigen Produkte anſah, daß das mehr poetiſche Zeitalter der Deutſchen darüber vernachläſſiget und endlich gar vergeſſen wurde.

Die Zeit, aus welcher die Abſchriften und Umarbeitungen älterer Werke, ſo wie die originalen Gedichte der Deutſchen herrühren, iſt früher, als die klaſſiſche Zeit der ita-

lieniſchen Poeſie, welche ſich mit dem Dante eröffnet; wenn wir das ſogenannte Lied der Nibelungen und die Gedichte ausnehmen, welche zum Heldenbuche gerechnet werden müſſen, ſo waren ohne Zweifel die Dichter der Provence die Vorbilder der Deutſchen, Franzoſen und Italiener. Im 12. und 13. Jahrhundert war die Blüte der romantiſchen Poeſie in Europa; die berühmten Dichter der Deutſchen fangen ungefähr mit Heinrich von Veldeck an, welcher unter Friedrich Barbaroſſa lebte, und unter die letzten Minneſänger muß man den Johann Hadloub rechnen, ſo daß ſich dieſer Zeitraum ungefähr bis auf Rudolf von Habsburg erſtreckt, d. h. bis zum Schluß des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts.

Früher, und zwar um mehrere Jahrhunderte, muß man das Erſte Gedicht von den Nibelungen ſetzen, bei welchem es eben ſo vergeblich ſein möchte, nach einem einzigen Verfaſſer zu fragen, als bei der Ilias oder Odyſſee. Die Nibelungen ſind ein wahres Epos, eine große Erſcheinung, die noch wenig gekannt und noch weniger gewürdigt iſt, ein vollendetes Gedicht vom größten Umfange. Das Heldenbuch und diejenigen Erzählungen, welche dazu gerechnet werden müſſen, haben noch Vieles vom Ton eines epiſchen Zeitalters, es zeigt ſich in ihnen eine Größe und Erhabenheit, die zuweilen ſich herabſtimmt und in ihren Schilderungen rauh und barbariſch erſcheint: viele Erzählungen erinnern an die Nibelungen, auch ſind manche wol aus dieſen entſtanden, und wenn ſie ſich nicht zu der reinen Erhabenheit dieſes Gedichtes erheben, ſo tragen ſie doch noch viele Spuren einer alten Zeit und ergötzen durch eine ſtarke und männliche Fröhlichkeit, die durchaus dem Gegenſtande ihrer Darſtellung angemeſſen iſt.

Die Verknüpfungen der Nibelungen mit dem Heldenbuche, und wie das letztere größtentheils aus dem älteren Gedichte entſtanden iſt und urſprünglich mit demſelben eins war, ließe ſich darthun, wenn dies hier meine Abſicht wäre; es wird ſich aber, wie ich vermuthe, künftig ſelbſt entwickeln laſſen, auf welche Weiſe die Rittergedichte von der Tafelrunde und Artus mit jenen alten Erzählungen vormals zuſammengehangen und ſich aus dieſen erzeugt haben, und zwar zu einer Zeit, als man jene ſchon vergeſſen hatte, und daß von den frühern Gedichten bis zu dieſen ſpätern wahrhafte Geſchichte zum Grunde liegt, die nur immer mehr verſchwunden iſt, je mehr ſich die Poeſie zu ihrer eigenen Luſt an dieſen Gegenſtänden entwickelt hat. So wie der Leſer, wenn er das Buch von Amadis, in welchem Alles erſonnen und phantaſtiſch verknüpft iſt, ſelbſt nur oberflächlich lieſt, allenthalben die deutlichſten Spuren ſieht, wie dieſe Romane wiederum aus den Gedichten von der Tafelrunde entſtanden ſind, nachdem dieſe ebenfalls in Vergeſſenheit gerathen ſein mußten.

Bei den Provenzalen und Franzoſen finden wir zuerſt die Gedichte von Artus, welche die deutſchen Minneſänger bald darauf übertrugen und nachahmten. Dieſe Zeit, in welche alle jene Erzählungen vom Parzival, Titurel, Triſtan, Artus, Daniel von Blumenthal und andere gehören, iſt die eigentliche Blütenzeit der romantiſchen Poeſie. Liebe, Religion, Ritterthum und Zauberei verweben ſich in ein großes, wunderbares Gedicht, zu welchem alle einzelne Epopöen als Theile Eines Ganzen gehören, und der Parzival und Titurel (welche man nicht als zwei verſchiedene Gedichte anſehen ſollte) machen den Mittelpunkt dieſer zauberiſchen Poeſie aus: auf den h. Graal und ſeine Verwaltung,

auf die Religion beziehen ſich alle übrigen Erzählungen mehr oder weniger, und ſind wie große ſelbſtändige Epiſoden dieſer wunderſamſten Begebenheit anzuſehen. Wie das Heldenbuch, noch mehr aber das Lied von den Nibelungen, nach dem Norden und ſeiner Mythologie hinweiſen, ſo regt ſich in dieſen zarten Reimgedichten der liebliche Geiſt des Orients und Perſien und Indien, die Begebenheiten ziehen ſich dorthin, das Wunderbare iſt nicht mehr ſo abenteuerlich, aber magiſcher, die Helden verlieren an Größe, ihr Blutdurſt, ihre Furchtbarkeit nimmt ab, aber Sehnſucht und Liebe leihen ihnen die ſchönſten Geſinnungen und umgeben ſie mit Licht und Glanz; die epiſche Wahrheit und Deutlichkeit verſchwindet, aber wunderbare Farben und Töne führen das Gemüth in ein ſo zauberiſches Gebiet von Klarheit und träumeriſchen Erſcheinungen, daß es ſich gefeſſelt fühlt und bald in dieſer Welt einheimiſch wird. Auf dieſe Weiſe hatte ſich eine wahre Geſchichte gleichſam bis zur völligen Auflöſung in Poeſie hindurchgearbeitet, und als nun die letzten Erinnerungen verſchwunden waren, wurde es möglich, daß auch dieſe dichteriſche Welt wiederum ihren Mittelpunkt und Zuſammenhang verlor und ſich in jene proſaiſchen Rittererzählungen vom Amadis und ſeinen Nachkommen ergoß, die noch allen Anſpruch auf große Erfindung und wahre Poeſie machen dürfen, ob ſich gleich in allen die Unerſättlichkeit des Gemüths und der Phantaſie offenbart, die nicht genug an Perſonen und Begebenheiten hat, ſondern ſie immer wieder mit neuen häuft, von neuem verwirrt und entwirrt und durch Wunder ſo oft überraſcht, bis ſie alltäglich werden, ſo daß ſich dieſe phantaſtiſche Welt endlich ſelbſt erſchöpfen und den Freunden der Poeſie nur Unluſt und Ueberdruß zurücklaſſen mußte.

Ohngefähr in dieſelbe Zeit der Gedichte von Artus fal-
n die verſchiedenen Romane von Karl dem Großen, doch
üſſen ſie ihrem erſten Urſprung nach ſpäter ſein. Ihr
mfang iſt beſchränkter, die Charaktere ſind keck, aber ge-
inger, der Ton neigt ſich mehr zur Fröhlichkeit und fällt
ſt ſogar in das Komiſche, ſie erinnern auf mehr als eine
eiſe an die Darſtellungsart des Heldenbuches. Der Mit-
elpunkt dieſer Gedichte ſcheint, nach Allem zu urtheilen,
as ich bisher kennen gelernt, die Erzählung von den Kin-
ern des Heimon zu ſein.

Ich will es mir vorbehalten, bei einer ſchicklicheren Ge-
egenheit weitläufiger von dieſen Gedichten und ihrem hiſto-
iſchen Zuſammenhange zu ſprechen. In einem Zeitraume
on hundert Jahren waren alle dieſe verſchiedenartigen Werke
u gleicher Zeit bei den Deutſchen geliebt und geſchätzt; bei
en frühern wie bei den ſpätern Minneſingern findet man
äufig Anſpielungen auf dieſe Lieder, viele von ihnen ſind
urch die Unachtſamkeit unſerer Vorfahren untergegangen,
ber die Anzahl der zurückgebliebenen Manuſkripte iſt noch
eträchtlich genug, wenn es nicht an Gelegenheit fehlte, ſie
ekannter und geleſener zu machen. Wir müſſen annehmen,
aß der Sinn für die Poeſie in jener Zeit eben ſo innig,
ls empfänglich und vielumfaſſend war; jeder dieſer Gegen-
tände bildete eine eigene poetiſche Welt um ſich, ohne eine
ndere ſtören zu wollen, und alte Tradition, Liebe und
eligion vereinigten die verſchiedenſten Gemüther zu einem
ntereſſe. Der Ritterſtand verband damals alle Nationen
n Europa, die Ritter reiſten aus dem fernſten Norden bis
ach Spanien und Italien, die Kreuzzüge machten dieſen
und noch enger und veranlaßten ein wunderbares Ver-
ältniß zwiſchen dem Orient und dem Abendlande; vom

Norden, sowie vom Morgen her kamen Sagen, die sich mit den einheimischen vermischten, große Kriegsbegebenheiten, prächtige Hofhaltungen, Fürsten und Kaiser, welche der Dichtkunst gewogen waren, eine triumphirende Kirche, die Helden kanonisirte, alle diese günstigen Umstände vereinigten sich, um dem freien unabhängigen Adel und den wohlhabenden Bürgern ein glänzendes Leben zu erschaffen, in welchem sich die erwachte Sehnsucht ungezwungen und freiwillig mit der Poesie vermählte, um klarer und reiner die umgebende Wirklichkeit in ihr abgespiegelt zu erkennen. Gläubige sangen vom Glauben und seinen Wundern, Liebende von der Liebe, Ritter beschrieben ritterliche Thaten und Kämpfe, und liebende, gläubige Ritter waren ihre vorzüglichsten Zuhörer. Der Frühling, die Schönheit, die Sehnsucht, die Fröhlichkeit waren die Gegenstände, welche nie ermüden konnten, große Waffenthaten und Zweikämpfe mußten alle Hörer hinreißen, um so mehr, je unglaublicher und umständlicher sie geschildert waren, und wie die Pfeiler und die Wölbung der Kirche die Gemeine umfingen, so umgab die Religion, als das Höchste, die Dichtung und die Wirklichkeit, unter der sich alle Herzen in gleicher Liebe demüthigten. Die Dichtkunst war kein Kampf gegen etwas, kein Beweis, kein Streit für etwas, sie setzte in schöner Unschuld den Glauben an das voraus, was sie besingen wollte, daher ihre ungesuchte, einfältige Sprache in dieser Zeit, dieses reizende Tändeln, diese ewige Lust am Frühling, seinen Blumen und seinem Glanz, das Lob der schönen Frauen und die Klagen über ihre Härte, oder die Freude über vergoltene Liebe. Kein Gedanke, kein Ausdruck ist gesucht, jedes Wort steht nur um sein selbst willen da, aus eigener Lust, und die höchste Künstlichkeit und

Zier zeigt ſich am liebſten als Unbefangenheit oder kindlicher Scherz mit den Tönen und Reimen.

So wie der Gegenſtand der epiſchen Gedichte ſehr mannichfaltig war, ſo findet man eben auch unter den lyriſchen, neben den Gedichten der Sehnſucht und Liebe, Gebete und Lieder religiöſen Inhalts, ſo wie moraliſche Betrachtungen oder Einfälle, die ſich auf die Zeitumſtände beziehen, da die Dichter verſchmähen es nicht, Vorfälle aus dem gemeinen Leben darzuſtellen, komiſche Begebenheiten zu ſingen, oder unanſtändige Scherze und Zweideutigkeiten in Reimen zu ſagen. Doch geſchieht dieſes mehr in der letztern Zeit, ſo wie ſich auch in dieſer die moraliſchen Gedichte vermehren.

Dieſe Freiheit des Gemüthes, dieſe ſchöne Willkürlichkeit, welche ſich nicht ausſchließlich und mit ängſtlichem Vorurtheil an einen Gegenſtand heftet und ſich dadurch unfähig macht, andere zu genießen und zu verſtehen, zeigt ſich allenthalben. So iſt die Sprache, welche die Dichter in dieſem Zeitalter brauchen, eine ungebundene, ganz freie, die ſich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt; manche Worte wechſeln faſt durch alle Vokale, und e, o und a ſind faſt immer gleichgültig, angehängte Buchſtaben und Sylben, ſowie unterdrückte, ſind gleich ſehr erlaubt, um den Vers härter, oder wohlklingender, weicher und ſchmachtender zu machen. Dieſe große Allgemeinheit und Freiheit iſt vielleicht der Charakter der deutſchen Sprache, es iſt noch niemals gelungen, ſie auf die Weiſe feſtzuſtellen, wie dies mit allen übrigen europäiſchen Sprachen der Fall geweſen iſt, ſie geht immer wieder in ihre alte Wurzel zurück und erinnert ſich ihres ehemaligen Geiſtes.

Die größte Mannichfaltigkeit entdeckt man in den Lie-

dern der Minneſinger, ſelbſt beim flüchtigſten Anblick, in Hinſicht der Sylbenmaße, die größte Verſchiedenheit der Strophen, die verſchiedenſte Anwendung des Reimes. Es iſt kein Dichter, ſelbſt bis auf die ſpätern, der nicht, wie er ſeinen eigenen Ausdruck, ſeine eigene Sprache hat, auch eine neue Form ſuchte, in welcher er ſich ausdrückt. Keine Autorität, keine Regel hatte hierüber etwas Beſtimmtes feſtgeſetzt, ſondern jeder Sinn folgte ſeinem Antriebe, nachdem er ſich zur Künſtlichkeit oder Simplicität neigte und alſo ſeinen Gegenſtand prächtig und auffallend für das Ohr machen, oder ſich zierlich und gewandt zeigen und die Zärtlichkeit und Sehnſucht auch durch den Fall der Reime lieblich und ſeufzend zu erkennen geben wollte. So hat jeder Dichter ſein Sylbenmaß, welchem er am liebſten folgt, ja er ſucht faſt in jedem Liede eine Veränderung, welche den Gegenſtand deutlicher heraushebt. Darüber haben die meiſten dieſer Gedichte eine ſo liebliche Art gewonnen, daß man das Nothwendige und Zufällige daran nicht mehr unterſcheiden kann, ſondern daß die Form und der Gegenſtand gerade ſo und nicht anders unzertrennlich zuſammengehören. So finden wir einfache Lieder und Gedichte, andere, welche künſtliche und vollſtändige Canzonen ſind, andere, welche an die Stanze und an das Sonett erinnern, manche ſind aber von einer ſo zarten Künſtlichkeit und ſo original, daß ſich nichts anders mit ihnen vergleichen läßt.

Gewiß zeigt ſich in keinen andern Gedichten die Natur und Abſicht des Reims ſo vollſtändig, als in dieſen. So wie man hier eine ſichere und gebildete Hand im Gebrauch deſſelben faſt allenthalben erkennt, ſo wird dem Leſer faſt immer auch zugleich die Entſtehung dieſes Wohlklangs, welcher die ganze neuere Poeſie geſtimmt und beſeelt hat, deut-

lich. Es iſt nichts weniger, als Trieb zur Künſtlichkeit oder zu Schwierigkeiten, welche den Reim zuerſt in die Poeſie eingeführt hat, ſondern die Liebe zum Ton und Klang, das Gefühl, daß die ähnlich lautenden Worte in deutlicher oder geheimnißvoller Verwandtſchaft ſtehen müſſen, das Beſtreben, die Poeſie in Muſik, in etwas Beſtimmt-Unbeſtimmtes zu verwandeln. Dem reimenden Dichter verſchwindet das Maß der Längen und Kürzen gänzlich, er fügt nach ſeinem Beſtreben, welches den Wohllaut im gleichförmigen Zuſammenhang der Wörter ſucht, die einzelnen Laute zuſammen, unbekümmert um die Proſodie der Alten, er vermiſcht Längen und Kürzen um ſo lieber willkürlich, damit er ſich um ſo mehr dem Ideal einer rein muſikaliſchen Zuſammenſetzung annähere. Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen iſt es, die ſeinen Sinn regiert, eine Sehnſucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden ſtehen, näher zu bringen, damit ſie ihre Verwandtſchaft erkennen und ſich gleichſam in Liebe vermählen. Ein gereimtes Gedicht iſt dann ein eng verbundenes Ganze, in welchem die gereimten Worte getrennt oder näher gebracht, durch längere oder kürzere Verſe auseinander gehalten, ſich unmittelbar in Liebe erkennen, oder ſich irrend ſuchen, oder aus weiter Ferne nur mit der Sehnſucht zu einander hinüber reichen; andere ſpringen ſich entgegen, wie ſich ſelbſt überraſchend, andere kommen einfach mit dem ſchlichteſten und nächſten Reim unmittelbar in aller Treuherzigkeit entgegen. In dieſem lieblichen labyrinthiſchen Weſen von Fragen und Antworten, von Symmetrie, freundlichem Widerhall und einem zarten Schwung und Tanz mannichfaltiger Laute ſchwebt die Seele des Gedichts, wie in einem klaren durchſichtigen Körper, die alle Theile regiert und bewegt, und weil ſie

ſo zart und geiſtig iſt, beinahe über die Schönheit des Körpers vergeſſen wird.

Wie man nur aus dem Gefühl dieſer Liebe die mannichfaltigen künſtlichen Versformen der Italiener und Spanier verſtehen kann, ſind damit zugleich die vielen unterſchiedenen Versarten dieſer Sammlung charakteriſirt. Ganz myſtiſch und dem Gegenſtande angemeſſen iſt ſo im 138. Gedicht der dreifache unmittelbare Reim gebraucht, welcher ſich dreimal wiederholt und in drei Abtheilungen von drei andern Reimen eingeſchloſſen iſt, im 136. Gedicht iſt das Schema eben ſo merkwürdig; prächtig und ſtolz klingen die dreifachen unmittelbaren Reime im Gedicht 141 Walthers von der Vogelweide, die Abwechſelung der langen und kurzen Verſe majeſtätiſch im 173. Liede Heinrichs von Morungen und im 158. Krafts von Toggenburg, ſowie in vielen andern. Die lieblichen Verſe, welche Johann Hadloub braucht, ſind durch ihren Wechſel außerordentlich ſchlicht und rührend, ſowie die meiſten Gedichte Reinmar des Alten treuherzig und die Walthers von der Vogelweide edel klingen; im 133. Gedicht Reinmans von Brennenberg herrſcht ein mächtiger Ton, der die Pracht der Sprache und die gedrängte Fülle der Bilder noch mehr heraushebt; erhaben iſt durch ſeinen bizarren Wechſel langer und kurzer Verſe das Liebesgedicht (126) Chriſtians von Hamle und ſo ſeinem Gegenſtande ganz angemeſſen; die klaren jugendlichen Lieder Ulrichs von Lichtenſtein bewegen ſich faſt alle in ſehr einfachen Verſen, denn dieſe Freude und Heiterkeit ſucht keinen andern Schmuck, als ihr eigenes Gefühl; aber dunkel und tief iſt die Art Burkarts von Hohenfels im 46. Liede, im 27. König Wenzels wird man durch die dunkle und großtönende Verknüpfung an den Charakter des Sonetts

erinnert, die Canzone findet man oft ganz vollendet, ebenſo die ſogenannte Lyra, und viele Gedichte erinnern an die Madrigale und Balaten der Italiener, ſowie an die meiſten Sylbenmaße der Spanier.

Der Reim wird aber nicht blos auf eine ſo beſchränkte Weiſe gebraucht, wie es dieſe Nationen nachher faſt zum Geſetz in der Poeſie gemacht haben. Außerdem, daß er die einzelnen Verſe beſchließt und mit einander verknüpft, iſt ihm noch ein ganz verſchiedener Sinn beigelegt, welcher den künſtlichen Formen ein unendliches Feld eröffnet. Andere Reime werden nämlich noch oft in die Mitte geſtellt, oder zu Anfang, oder gegen das Ende gehäuft, wodurch ein Gedicht in ſeinem Hauptverhältniſſe und ſeiner Melodie noch viele andere Nebentöne bekommen kann, die im Liede zart und flüchtig, wie in einem leichten Elemente ſpielen, ſich ganz darin verlieren und immer wieder von neuem hervortreten. Einem ungeübten Ohre dürfte das ſchönſte dieſer Art nur als kindiſche Spielerei erſcheinen, wo der feinere Sinn die zarteſten Laute der Sehnſucht vernimmt, die ſich in Thränen und Schluchzen auflöſt, anderswo wie ein klagendes Echo aus dem Gemüthe, oder das Rieſeln eines muntern Baches, deſſen Wellen freudig zuſammenklingen. In vielen dieſer Lieder zeigt ſich die Liebe des Dichters faſt unerſchöpflich, alles iſt ihm noch immer nicht muſikaliſch und lieblich genug, er beugt die harten Worte ſeiner Sprache immer wieder in Reimen um, daß ſie ſich recht glatt und gelinde, recht liebkoſend an das Herz der Geliebten ſchmiegen ſollen, das Gefühl kann faſt nicht die beflügelten Laute zurückweiſen, die ſo ſchmeichelnd und tändelnd nahen und in denen der Gedanke des Gedichts ſo demüthig durchſcheint; daß gerade dieſe künſtlichſte und lieblichſte Art der Poeſie

ſpäterhin in Thorheit ausarten konnte und mußte, bedarf kaum erwähnt zu werden, und ſo findet man ſchon unter den ſpätern Minneſängern einige Lieder, die man für nichts anderes, als Kindereien halten kann.

Das älteſte Vorbild dieſer Gedichte iſt vielleicht bei den Deutſchen das ſchöne Lied Heinrichs von Veldeck (10), welches in ſo wenigen Worten ſo viel ſagt, und deſſen lieblichen Tönen nicht leicht ein Herz widerſtehn kann. Eine hüpfende Fröhlichkeit und ſpielende Trauer zeigt ſich in dem Gedicht W. v. Tuifens (50), das Gedicht (59) Otto's von Turne ſpricht ſchluchzend und weinend in ſeinen künſtlichen Tönen, und 60, 61 und 62 verwickeln ſich gleichſam in ihre eigene Lieblichkeit und treten nur durch einen willkürlichen Schluß aus dem Labyrinthe ihrer Reime wieder hervor. Die dunkle Künſtlichkeit Chriſtians von Lupin iſt von einem unwiderſtehlichen Zauber, wenn das Ohr erſt eingelernt iſt, den Einklang dieſer Worte zu fühlen und die Fremdheit ſeiner Sprache zu verſtehen. Die fünf Gedichte Thürings ſind von einer Meiſterhaftigkeit, die man nicht genug bewundern kann; im erſten Liede verflechten ſich die Reime immer inniger und liebender, der Dichter will den Ton gar nicht wieder frei geben, noch eine Bedeutung, noch eine Erinnerung will er ihm einhauchen, ehe er von ihm läßt; eben ſo häuft er im 71. Gedicht die Reime, am größten in der zweiten Strophe; in den beiden vorletzten Verſen zerfließt er in Schluchzen und Thränen, um den letzten Vers dann ohne Unterbrechung ausſprechen zu können. Im 74. Gedichte verkündet ſich die Freude wie ein rollender Strom, der alles mit ſeinen tönenden Fluten wegführt und über alle Hinderniſſe lachend ſpringt; ſo ſpricht ſich ſein Entzücken im folgenden Gedichte aus, er häuft die

Worte und Reime, er kann den Ausdruck immer nicht finden, der alles ſagen ſoll. Faſt noch zarter iſt die Stellung und Uebereinkunft der Worte im 79. Liede Albrechts von Raprechtsweil; im 83. Liede lacht der Refrain wirklich, aber wie in Thränen; dieſer Schmerz iſt noch maleriſcher im 97. Gedichte ausgedrückt, und das 130. von Winli iſt noch künſtlicher, aber auch etwas geſuchter; ganz ſpielend und tändelnd iſt der Schmerz im 156. Liede, aber um ſo rührender iſt der Einklang der Worte im Liede 177 Heinrichs von Morungen.

Daß die deutſchen Dichter auch ſchon damals die Aſſonanz gekannt haben, ſieht man aus einigen Gedichten, denn ſie geht ganz durch das Lied von Kürenbergs, ſo wie das 33. Dietmars von Aſt ganz ohne Reim iſt. Sehr wahrſcheinlich war ehemals der weibliche Abſchnitt in dem Verſe des Gedichts von den Nibelungen eine Aſſonanz, ſo wie wir dieſe noch an vielen Stellen dort antreffen; aus dieſem Verſe, der aus der Aſſonanz und dem Reime gemiſcht war, iſt ſpäterhin das Versmaß unſers Heldenbuches gemacht worden. Der Vokal A aſſonirt neben dem Reim ganz durch das ſchöne Gedicht des Ulrich von Gutenburg (26), wodurch es einen ſeltſamen und ſchwermüthigen Ton bekömmt, der in das Gemüth tief eingeht; auf eine ähnliche Weiſe, doch nicht ſo ſchön, iſt dies im 43. Liede geſchehen.

Aus dieſer kurzen Ueberſicht erhellt die Mannichfaltigkeit der Formen, in denen ſich die Dichter ausſprechen konnten. Viele Arten der Verſe, ſo wie viele poetiſche Schilderungen, haben ſie gewiß von den Provenzalen entlehnt, doch wäre es unbegreiflich, wenn ſie die überlieferten Formen nicht durch originale ſollten vermehrt haben, und die völlige Eigenthümlichkeit eines Ch. von Lupin, Ch. von Hamle, J.

Hadloub, ſowie vieler andern läßt ſich kaum bezweifeln. Jeder Sänger ſuchte eine neue Melodie, einen Ton zu erfinden, in welchem er die meiſten ſeiner Gedichte ſchrieb und ſang, die Meiſterſänger nahmen manche Töne der ſpätern Minneſänger an und erwähnen oft Heinrich Frauenlob, Regenbog, Konrad von Würzburg und andere, auf deren Weiſen ſie ihre Lieder abſangen. In der ſchönſten Zeit der deutſchen Poeſie waren die Ritter die Dichter, die Unbegüterten dieſes Standes machten aus der Dichtkunſt einen eigenen Beruf und fanden Fürſten und mächtige Beſchützer, welche ſie belohnten. Ihre Lieder wurden im Frühlinge oder bei Feſtlichkeiten geſungen, ihre Heldenerzählungen vorgeleſen und ihre Liebesgedichte von vielen Lippen wiederholt. Die Poeſie war ein allgemeines Bedürfniß des Lebens und von dieſem ungetrennt, daher erſcheint ſie ſo geſund und frei, und ſo viel Kunſt und ſtrenge Schule auch ſo manche Gedichte dieſer Zeit verrathen, ſo möchte man doch dieſe Poeſie nicht Kunſt nennen; ſie iſt gelernt, aber nicht um gelehrt zu erſcheinen, die Meiſterſchaft verbirgt ſich in der Unſchuld und Liebe, der Poet iſt unbeſorgt um das Intereſſe, daher bleibt er in aller Künſtlichkeit ſo einfältig und naiv, er ſucht ſeinen Gegenſtand lieber durch eine neue Anordnung der Reime, als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben, und eben ſo ſchildert er in allgemeinen Zügen immer wieder die Schönheiten der Natur, ſo wie ſeiner Geliebten, und nur bei wiederholtem und aufmerkſamem Betrachten dieſer Gedichte fühlt man die eigenthümliche Geſinnung der Dichter und wie ſie ſich in ihrer Zärtlichkeit ſo wie in der Sprache und der Kunſt des Verſes unterſcheiden. So iſt in dieſen Gedichten alle Darſtellung ein gemeinſames Gut, welches jeder nur auf ſeine Art ge-

raucht und mit denſelben Tönen ſtets auf neue Weiſe zu hantaſiren ſucht. Dieſe Lieder können daher nur auf eine eſcheidene und züchtige Weiſe genoſſen werden, nur ein iederholtes und bedachtſames Leſen kann ſie eindringlich nd wohlgefällig machen, und nichts iſt wol ſo untauglich, ls eben ſie, jenes unbeſtimmte Schmachten der Langeweile urch ſeltſame und mannichfaltige Vorſtellungen zu reizen, ür welche im Verhältniß zu viele unſerer neuen Bücher eſchrieben werden.

Dieſe ſchöne Zeit der Poeſie konnte nicht von langer Dauer ſein und ſie wurde auch bald von politiſchen Bege- enheiten geſtört, wenn auch nicht die Zeit ſelbſt ſie ver- ichtet hätte. Die Fürſten entzogen ſich den Dichtern und er Adel gab die Beſchäftigung mit der Poeſie auf; wir inden ſie nach einiger Zeit faſt ganz aus dem Leben ver- chwunden, als ein zunftmäßiges Handwerk wieder. Das reie Spiel iſt ihr unterſagt, alle Zier und Künſtlichkeit iſt teife Regel und Vorurtheil (wie man ſich davon am aus- ührlichſten in Wagenſeils Bericht von den Meiſterſängern unterrichten kann), faſt alle Gedichte ſind moraliſchen In- halts oder gereimte Erzählungen aus der Bibel und andern geleſenen Büchern, beſonders ſeit der Reformation, und Hans Sachs ſteht als der vorzüglichſte und geiſtreichſte Poet in dieſer Verſammlung, deſſen Witz und komiſche Laune wirklich fröhlich, deſſen Anſicht des Lebens auf eine große Art vernünftig iſt, und deſſen allegoriſche Gedichte oft ſogar das Gepräge einer ältern und viel poetiſchern Zeit tragen. Merkwürdig wird der Ernſt immer bleiben, mit welchem ſich dieſe Dichter in einer Zunft vereinigten, ſtrenge auf ihre poetiſchen Geſetze hielten und das Willkür- lichſte und Geheimnißvollſte durch Uebereinkunft in ſichere

und zuverläſſige Regel bringen wollten. Dieſes Beſtreben gehört wol zu jenen Erſcheinungen, welche nur in Deutſchland möglich waren.

So wie in Deutſchland die Poeſie ein Handwerk wurde, ſo erſcheint ſie ohngefähr um dieſelbe Zeit in Italien als eine ausgebildete Kunſt. Petrarka hängt vermittelſt der provenzaliſchen Dichter mit den Minneſingern zuſammen, und der Leſer wird auf mehr als eine Stelle ſtoßen, die ihn an Petrarka erinnert; aber Petrarka macht das Sonett und die Canzone zu einem vollendeten Ganzen, ſein Leben und ſeine Liebe ſind ſeltſam und auffallend, ſo wie die Gedanken ſeiner Gedichte, die Schönheit ſeiner Werke weiß, wie ſchön ſie iſt, ſie gefällt ſich im Gefallen und alle die Leidenſchaft, welche wir in den einfachen Minneſingern nicht ungern vermiſſen, finden wir in ſeinen Reimen. Die Poeſie hat hier einen Mittelpunkt geſucht und ſich in ſich ſelbſt zuſammengezogen, ſie iſt gediegener, wichtiger und bedeutſamer geworden, und um dieſe Würde zu erringen, hat ſie nothwendig einen Theil ihrer Freiheit aufopfern müſſen. Seitdem ſind die fünffüßigen Verſe diejenigen, die am meiſten gebraucht werden; die Canzone behält noch das Recht bei, ſo wie es einige andere nicht ſo edle Formen ſich erhalten, mit kürzern Verſen zu wechſeln, doch ſind auch dieſe auf ſieben Sylben feſtgeſetzt, ſo wie auch noch in einigen Canzonen eine Erinnerung von den ſpielenden Reimen bleibt, welche ſich in die Mitte eines längeren Verſes ſtellen.

Wie früher Dante von der Terzine, ſo wurde Boccaz von der Proſa begeiſtert; jener ſteht mit ſeinem wunderbaren epiſch-myſtiſchen Streben einzeln, wenn Boccaz ein Vorbild des Chaucer und der Meiſterſänger der Franzoſen

und der spätern Theater wird, so wie sich an Petrarka's Schönheit fast alle nachfolgenden Dichter knüpfen.

Schon zu der Zeit der frühern Provenzalen hatte es neben den gereimten auch prosaische Rittererzählungen gegeben; diese letztern verdrängten nun die erstern ganz, und neue, nach jenen erfundene, brachten die alten Gedichte bald in Vergessenheit. Aus dem Amadis, dem Boyardo und den alten heitern Gedichten von Karl dem Großen nahm Ariosto die Idee und den Ton seines weitläufigen Gedichtes, so wie Tasso das alte wahre Epos mit seinen Wundern und seiner Liebe wieder erwecken wollte, zwischen Wahrheit und Dichtung aus mißverstandener Nachahmung irrte, und sich, ohne es zu wollen oder jenes zu kennen, den alten Gedichten vom heiligen Graal durch Absicht und Ton seines Werkes wieder annäherte. Guarini steht mit muthwilliger Originalität in der Mitte und gehört beiden an, indem er beiden unähnlich ist.

Der italienische Vers war nach Spanien gekommen und hatte den einheimischen fast verdrängt, als einer der größten Dichter, Cervantes, der es schmerzlich fühlte, wie weit sich die Poesie vom Leben, in den epischen Wundererzählungen vom Amadis und seinen Nachfolgern, entfernt hatte, aus Liebe zur Poesie und zum Wunder den kühnsten Scherz ersann, um Poesie und Leben, selbst im Bewußtsein ihrer Disharmonie, wieder zu verknüpfen. Sein Don Quixote, der bewußt und unbewußt das ganze Zeitalter nach dem Cervantes gestimmt hat, spiegelt einen unergründlichen Geist ab, dem Parodie beständig echte Poesie ist, so wie man nicht bestimmen kann, ob die Poesie dieses Werkes nicht ganz als Parodie zu nehmen sei, denn es scheint, möchte man sagen, ein so heller Witz durch das ganze Werk, daß

man faſt nirgend mit Sicherheit angeben kann, ob man deutlich ſieht, oder nur geblendet iſt.

So wie dieſer mit großem Sinn und der zierlichſten Grazie der verwaiſten Poeſie wieder ſichere Bahn und Unterſtützung im Leben und der Wirklichkeit ſchaffen wollte, ſo ſuchte ſie um dieſelbe Zeit der tiefſinnige Shakſpeare feſt und gleichſam auf ewig in der Erde zu begründen. Im Süden hatte ſich alle Poeſie in Phantaſie verflüchtigen, im Norden hatte ſie ſich ſchon früh in Gemeinheit, Alltäglichkeit und Gleichgültigkeit verlieren wollen. Mit dieſem, ihrem widerwärtigſten Gegentheil vermählte ſie dieſer unergründliche Geiſt und gab ihr die moraliſche Kraft und die Kühnheit, das Schickſal darzuſtellen und auszuſprechen, die wir an ihm nie genug bewundern können. Er zieht einen magiſchen Kreis der ſchmerzhafteſten Ironie um ſeine Phantaſien, aus welchem ſie nicht weichen dürfen, und die uns nun eben ſo heiter, als wehmüthig, eben ſo groß und gewaltig, als beengt und niedergedrückt erſcheinen wollen. Eben ſo räthſelhaft, als Cervantes, ergreift uns in ſeiner Gegenwart eine Bangigkeit, weil wir ein Geheimniß ſpüren, welches uns die friſche Heiterkeit des ſüdlichen Dichters in jedem Augenblick wieder vergeſſen läßt. Aus dem Gebiet dieſer Poeſie ſind ſeitdem alle Verſtändniſſe und Mißverſtändniſſe gekommen, und Cervantes', und noch umfaſſender Shakſpeare's Werke, werden für uns der Mittelpunkt bleiben müſſen, von wo aus man die Vorzeit überſchauen und die Gegenwart und Zukunft verſtehn kann.

Deutſchland hatte indeſſen faſt auch die Erinnerung ſeiner alten Poeſie verloren, es war ein Gewinn, wenn die Dichter die Formen der Italiener nachahmten. So machte

an in Deutſchland Sonette und erregte bald durch die
Wiederholung (einige ſchöne Gedichte von Weckherlin, Opitz,
Lemming u. a. abgerechnet) allgemeinen Ueberdruß; es
gte ſich die Sehnſucht nach der Natürlichkeit, nach dem
ngezwungenen, und ſo geſchah es, daß man nach einigen
emlich unbedeutenden Perioden anfing, ſich in den einfach-
n Liedern und den ungezwungenſten Geſinnungen zu ver-
chen, um nur das nicht aus den Augen zu verlieren,
as man Wahrheit nannte, indeſſen andere die Sylben-
aße der Griechen und Römer übten und nicht wenige
h von den Feſſeln alles Reims und aller Proſodie los-
achten, in freien Sylbenmaßen dichteten, oder eine eigene
roſa erſchaffen wollten, die nicht Proſa und nicht Vers
in durfte. Dieſe letzten führte Goethe auf ihrem eigenen
Wege wieder in das Gebiet der Kunſt und Poeſie zurück.
Seitdem iſt die Nachahmung jener künſtlichen Formen der
taliener erſt ſelten und neuerdings ziemlich häufig verſucht
orden, und wenn es auch Mißverſtändniß iſt, jene For-
en zu verwerfen, weil ſie künſtlich ſind (als wenn die
unſt je könnte unkünſtlich ſein wollen), ſo iſt es doch mög-
ch, daß das Begehren einer freien Natürlichkeit, eines
illkürlichen mannichfaltigen Spiels darüber zu ſehr vergeſ-
n und auch eine Menge von Verſen gemacht werden könne,
ie von einem Gedichte nichts als die äußere Form haben,
eil es etwas Leichtes iſt, mit einiger Fertigkeit der Schule,
as Nichtige anſcheinend auszufüllen und ein verwöhntes
Ohr zu hintergehen. Es wird daher vielleicht nicht ohne
utzen ſein, an eine Zeit zu erinnern, in welcher Natür-
chkeit und Künſtlichkeit ſich gleich unbefangen und reizend
igten, um den Freunden der Poeſie Gelegenheit zu geben,
eben jenen klaſſiſchen Formen ſich auch mit frühern bekannt

zu machen, die jene erklären und auch für ſich aller Aufmerkſamkeit würdig ſind.

Es gelingt vielleicht durch dieſen Verſuch, etwas mehr Theilnahme für dieſe Gedichte zu erregen, als ſich bisher beim deutſchen Publikum gezeigt hat. Die bisherigen Proben, die man mittheilte, waren meiſt zu ſehr moderniſirt und verändert, auch waren es vielleicht zu wenige, um Aufmerkſamkeit zu erregen; der Maneſſiſche Codex ſelbſt iſt an den meiſten Stellen nur mit Schwierigkeit zu leſen, auch iſt die Abtheilung der Strophen oft ſo verworren oder unrichtig, der ausgelaſſenen Verſe, der geſtörten Reime ſind ſo viele, daß ſich der Leſer des Zweifels nicht erwehren kann, ob dieſe Handſchrift auch wirklich von Maneſſe, einem Kenner und Freunde des Geſanges, herrühren ſollte, ob ſie gleich älter iſt, als der Jenaiſche Codex und die meiſten Handſchriften von den Minneſingern in der vatikaniſchen Bibliothek. Ich habe mich bei dieſer Ausgabe ganz an dieſen ſogenannten Maneſſiſchen Codex gehalten, weil dieſe Sammlung eine gewiſſe Einheit zeigt und wol eine Auswahl unter den Gedichten ſtattgefunden hat, ſie auch wol die vorzüglichſten und beſten Manieren der Minneſinger in ſich begreift. Ich habe alles weggelaſſen, was nur den Gelehrten intereſſiren kann, alles, was ſich auf die Geſchichte der Zeit bezieht, und ich habe lieber einigemal den Namen von Städten und Ländern unterdrückt, um das Gedicht allgemeiner zu machen. Ich habe verſucht, die Strophen in Ordnung zu bringen, zuweilen habe ich unbedeutende ausgelaſſen, oder ſie auch in der Stellung verändert, wenn es mir nöthig ſchien. Es iſt nicht immer mit Sicherheit der Anfang oder das Ende eines Gedichtes zu beſtimmen, weil in der Handſchrift gewöhnlich alle gleich-

tigen Verſe eines Dichters beiſammen ſtehen, es auch oft
n Schein hat, als wären manche nur Anfänge oder Frag-
mte aus Gedichten, nicht aber die Gedichte ſelbſt. Ich
be mir immer die Melodie der Lieder deutlich zu machen
ſucht und ſie nach meiner Vorſtellung abgetheilt, indeſſen
ßt ſich vielleicht bei manchen der künſtlichen Lieder eine
ıdere Eintheilung treffen. - Einige dunkle Stellen habe ich
illkürlich genommen und andere vorſätzlich verändert, doch
ıb einige Gedichte dunkel geblieben, wie das Kürenberg's,
: welchem man wol die Hauptidee erkennt, nicht aber
ıtlich ſieht, ob es ein Lied iſt, oder ob es Fragmente
ırſchiedener Lieder ſind: am wahrſcheinlichſten iſt es wie in
ır Form eines Dialogs oder kleinen Dramas gedichtet, in
elchem die Frau einmal ſprechend und erzählend eingeführt
ird. Viele Gedichte haben einen dramatiſchen Charakter,
ı enthalten die Bewerbungen der Liebe und die Antworten
ır Geliebten, ihren Zwiſt und ihre Verſöhnung und endi-
ın häufig mit einem ſogenannten Wächterlied, in welchem
er Wächter den Ritter erweckt, um ihn von der Frau zu
heiden, welche er heimlich beſucht hat; von dieſen Wäch-
ırliedern habe ich zwei aufgenommen.

Das Wichtigſte ſchien mir, nichts an dem eigentlichen
Charakter der Gedichte und ihrer Sprache zu verändern;
aher durfte keine Form des Verſes verletzt werden, dies
ıar aber zu vermeiden nicht möglich, wenn man nicht manche
er alten Worte ſo ließ, wie ſie urſprünglich gebraucht
ıaren. In der neueren Sprache verlieren alle dieſe Ge-
ichte zu viel, daher iſt es keine unbillige Forderung, wenn
er Herausgeber verlangt, daß ihm die Leſer auf halbem
Wege entgegenkommen ſollen, ſo wie er ihnen halb entge-
engeht. Worte, die unſerer Sprache ganz unverſtändlich

ſind, ſind daher weggeblieben, nicht aber ſolche, die wir noch, nur in einem etwas veränderten Sinne gebrauchen, oder deren Bedeutung ſich leicht aus der Analogie errathen läßt. So ſteht ſchwachen immer für ſchwach machen, wie kranken und kränken für krank machen, miſſeſprechen, Miſſethat für unrichtig reden und unrichtig handeln, Buß, büßen für Erſatz geben (wie Trauer büßen), von Schulden für mit Recht, tauſend Stund, unter Stunden für tauſendmal und unterweilen, Wunder für viel, es wird Schein, für es wird deutlich, wilden ſtatt fremd ſein. So heißt Schwere immer Trauer und Sehnen Leid. Daß minnen, meinen und lieben gleichbedeutend ſind, iſt bekannt genug, davon einigemal minnefarb für roth, daß Aar und Adelar Adler iſt, iſt auch nicht fremd, dar heißt dahin, Hort Schatz, dumm einigemal jung, bas beſſer, und daß bald do für da, hoh für hoch, ſo wie Summer, Wunne ſteht, ſchone mit ſchöne und Bluth mit Blüte wechſelt, daß geſchicht, ſicht, und dann wieder nit des Reims wegen ſteht, ſo wie gahn, ſtahn, lahn, han, gann für gönnte, wird keinen Leſer irre machen.

Von den Lebensumſtänden der Dichter weiß man eben nicht mehr, als was ſie ſelbſt etwa gelegentlich von ſich ſagen. Die berühmteſten ſind Wolfram von Eſchelbach, welcher den Parzival und viele andere Gedichte geſchrieben hat, Heinrich von Veldeck, der Verfaſſer einer Aeneide, Reinmar der Alte, zum Unterſchied eines Reinmar von Zweter ſo genannt, der vielleicht ſein Sohn war, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg, der den Triſtan überſetzt hat, Hartmann von Aue, der ein Rittergedicht Iwein ſchrieb, und Konrad von Würzburg, der die

Umarbeitung der Nibelungen gemacht haben ſoll, welche wir jetzt beſitzen. Wer der Kaiſer Heinrich war, läßt ſich nicht mit Gewißheit angeben; der König Wenzel iſt wahrſcheinlich derſelbe, welcher eine Tochter des Kaiſers Philipp von Schwaben zur Gemahlin hatte. Manche Namen ſind nur angenommen, ſo iſt es möglich, daß Raumsland und Walther von der Vogelweide eine Perſon ſind, ihre Gedichte ſind ſich ſehr ähnlich, und Walther konnte ſich wohl ſo nennen, der oftmals klagt, daß er ſeinen Wohnſitz verändern und in ein anderes Land ziehen muß; auch findet ſich im Jenaiſchen Codex ein großes Gedicht unter dem Namen Raumsland, welches Maneſſe eben ſo dem Walther gibt. So ſind der Diurner und Winli vielleicht eine Perſon; auch läßt ſich vermuthen, daß Chr. von Lupin (ein Thüring) und der Thüring zuſammenfallen, da Künſtlichkeit der Verſe und Gebrauch der Sprache bei ihnen auffallend ähnlich iſt.

Ich habe geſucht, die leichtern und faßlichern Lieder voran zu ſtellen, die ſich von ſelbſt erklären, und immer die gleichartigen nebeneinander zu ſetzen; auch bin ich bemüht geweſen, keinen Ton eines Dichters, der von der Art und Weiſe der übrigen abweicht, zu unterdrücken, ſo daß man in dieſem Auszuge die ſchönſten Stücke der Poeſie beſitzt, welche die Maneſſiſche Handſchrift enthält. Mit Ulrich von Gutenburg (S. 34) fangen einige dunklere Gedichte an, bis mit Werner von Tuſen (S. 65) mehrere künſtliche folgen; die Lieder des Schenken von Limpurg und des von Landegge ſind ganz heiter und fröhlich, am jugendlichſten und muthigſten aber die Ulrichs von Lichtenſtein; von Trosberg und Ch. von Hamle ſind mehr zärtlich und athmen ſüße Leidenſchaft, und R. von Brennenberg (S. 133)

hebt einen ernſten und prächtigen Ton an, dem einige geiſtliche Lieder folgen, und die edle und männliche Poeſie Walthers von der Vogelweide; Reinmar d. A. iſt dieſem ähnlich, nur erhebt ſich ſeine Poeſie nie ſo hoch, als die ſeiner Zeitgenoſſen; Heinrich von Morungen vereinigt faſt alle einzelnen Töne der Minneſinger, er iſt einfach, zärtlich, leidenſchaftlich und ſpielend, und doch bleibt er ſich in allen Gedichten auf eine gewiſſe Weiſe gleich, immer edel, immer ein tiefes Gemüth ausſprechend. Johann Hadloub iſt faſt kindiſch einfach und unbefangen, er zeigt wenig Poeſie und noch weniger Pracht des Ausdrucks, und doch ſind alle ſeine Lieder rührend und zärtlich. Den Beſchluß machen dann wieder einige allgemeinere, leicht verſtändliche Lieder. — Vielleicht iſt durch dieſe Anordnung der Gedichte die ermüdende Verwirrung vermieden, welche leicht ein genaueres Leſen verhindert, wenn gleichartige Gedichte, die doch innerlich verſchieden ſind, ohne alle Ausnahme nebeneinander ſtehen.

Den Freunden der deutſchen Poeſie werde ich verſuchen, bei einer ſchicklichern Gelegenheit, meine Vermuthungen über einige der bekannten Minneſinger, ſo wie die Anzeige einiger ihrer hauptſächlichſten Werke mitzutheilen.

VI.

Das altengliſche Theater.

1811. 1823. 1828.

I.

Es verdient ohne Zweifel eine ernſthafte Unterſuchung, wo-
er es rührt, daß die Deutſchen nach ſo manchen ernſten
nd mißlungenen Beſtrebungen noch immer kein eigenthüm-
ches, nationales Theater erhalten haben. Es ſcheint faſt,
aß mit der zunehmenden Anſtrengung die Sache nur un-
öglicher und die Verwirrung um ſo größer werde, und
ls wenn die Bemühungen aller Theoretiker wie ausübender
ünſtler nur neue Mißverſtändniſſe und Hinderungen er-
ugten, indem ſie die alten aus dem Wege zu räumen
uchen. Man möchte faſt auf den Argwohn gerathen, daß
er Deutſche ſeine künſtleriſche Ausbildung zu ernſt, gewiſ-
nhaft und ſchwerfällig treibe, und daß der gute Wille von
llen Seiten ſo kräftig eingreife, daß eben dadurch jener
hönen Nachläſſigkeit und dem geiſtigen Leichtſinn zu wenig
aum geſtattet werde, der ungeſehen und unbeachtet auch
uf die ernſteren Geſchäfte der Welt einfließen will, und
m ſo mehr die holden Spiele der Kunſt und Poeſie in
ewegung ſetzen. Vielleicht findet auch hier ein höherer
rnſt das Mittel, alle Kräfte und Widerſprüche mit einan-
er auszugleichen, und das endlich zu erfüllen, was ſeit
nge alle Beſtrebungen haben erzielen wollen.

Als das öffentliche Leben in Europa verſchwand, die
olks- und Kirchenfeſte, die großen Vereinigungen der
olksmaſſen bei den Schauſpielen der Turniere und fürſt-

lichen Feierlichkeiten, das eigenthümliche Leben der Corporationen und der republikaniſche Geiſt der bürgerlichen Anſtalten, als mit dem Ritterthum der Glanz und das Wunder der Kirche ſich verdunkelte, mußte der Menſch, der mehr auf ſich, ſein Gewerbe und ſein Haus angewieſen ward, nothgedrungen ſich ein neues Leben erſchaffen, und neue Bande und Vereinigungspunkte ſuchen. Denn alles, was wir Erfindung nennen, nimmt ſeine Entſtehung nur aus dem Drang der Umſtände; die Erfindung erſcheint, weil die Welt ſie fordert. Jene Poeſie, die wie das Ritterthum Europa gleichſam zu einer poetiſchen Familie verknüpfte, war längſt verloſchen, die Heldenſagen vergeſſen, die ſüßen Reime von Artus Herrlichkeit und von der Herrſchaft der Minne verlacht, wie von beſtäubten Antiquitäten regte ſich nur noch eine Erinnerung davon unter den ſpätern Menſchen, und man brauchte das Wunder der ältern Welt nur noch zur Parodie und Verſpottung; die vollendete Trennung der Kirche entfremdete die Nationen einander noch mehr, und jede ſuchte ſich in eigenthümlichen Künſten, im Studium der Alten, in nationaler Poeſie (gleichſam Provinzialpoeſie, gegen die ältere gehalten), über den Verluſt des großen Gemeinlebens zu entſchädigen und zu tröſten.

Und ſo iſt ſeit ungefähr dritthalb Jahrhunderten das Theater faſt das einzige Mittel geworden, die Menſchen zu einem gemeinſamen Zweck der Luſt und Erhebung zu verbinden, dieſen Schatten des Lebens hat man immer mehr zu färben und ihm Würde und Wichtigkeit zu geben geſucht, und ſo wenig wir auch ein Nationaltheater haben, iſt das Theater bei uns doch ohne Zweifel Nationalintereſſe geworden.

Denn obgleich manche Regierungen und Fürſten ſehr viel gethan haben, dieſe Vergnügungsanſtalt zu beſchützen,

oße und prächtige Schauſpielhäuſer aufzubauen und Ta-
ıte auszuzeichnen, ſo denkt man doch noch nicht daran,
:e wichtig dieſe Einrichtung als Bildungsanſtalt für die
ation ſein könnte und ſollte, da ſie faſt das letzte Mittel
, das auf harmloſe und heitere Weiſe die Menſchen ver-
ıigt, und ſie auf dem Wege der Kunſt zum Beſten und
belſten (ganz abgeſehen von den gewöhnlichen moraliſchen
egriffen), zu allen Tugenden als Menſchen und Bürger
heben und entzünden könnte.

Nur den Engländern und Spaniern iſt es gelungen,
ı wahres nationales Theater zu erſchaffen. Faſt im Ent-
:hen ſchon wurde das franzöſiſche ein Hoftheater, und die
taliener ſind nur in ihren extemporiſirten Maskenluſtſpielen
ıtional zu nennen; Goldoni wurde nachher allgemein be-
:bt, indem er von den Sitten und dem Weſen des Vol-
s mit großer Wahrheit einen kleinen beſchränkten Theil
ıffaßte und darſtellte; wie wenig Gozzi trotz ſeines Talents
ıd augenblicklichen Beifalls national geweſen, beweiſt, daß
ſchon jetzt in ſeinem Vaterlande vergeſſen iſt.

In Spanien entſtand unbemerkt und ohne Aufwand das
heater aus den Ergötzungen des Volks; edle Dichter be-
ächtigten ſich ſogleich der Bühne, ohne ihr die Populari-
t und Einfalt zu nehmen; Volksſagen, Legenden, Dar-
ellungen aus der vaterländiſchen Geſchichte füllten das
heater, und früh ſchon bemerkt man die Anlage zu jener
unſtform, die endlich im Calderon als vollendet erſcheint.
hre, Liebe, Religion ſind die begeiſternden Motive, die ſich
ırch alle Töne der alten volksmäßigen Romanze und an-
:er einheimiſchen Sylbenmaße, ſo wie jener künſtlichen
ormen bewegen, die Spanien von den Italienern entlehnt
ıtte; Charakter ſteht dem Charakter, Rede der Rede, Be-
:benheit dem Zufall ſcharf gegenüber, die auffallendſten

Wechsel und Theaterstreiche, die kühnsten und regelmäßigsten Antitheſen begegnen und entſprechen einander, und ſo baut dieſer Dichter die kunſtreiche, vollendete und unübertreffbare Intriguenkomödie, ſo leben in wundervoller Muſik ſeine Helden- und Ritterſagen, ſo begeiſtern und erheben noch vor allen ſeinen Meiſterwerken ſeine religiöſen Legenden. Die Religioſität, die Begeiſterung, das Muſikaliſche ſind der Glanz der ſpaniſchen dramatiſchen Poeſie, und hier zeigt ſich das vollendetſte Ebenmaß, die ſchönſte Symmetrie, die aus der Antitheſe entſpringt, alles ſcharf und glänzend, wie die Verhältniſſe einer großen Architektur, die durch Erleuchtung bezeichnet und hervorgehoben werden. Bis auf unbedeutende Abirrungen der neuern Zeit hat ſich dieſer religiöſe, poetiſche und nationale Sinn im ſpaniſchen Drama erhalten.

Auf dieſelbe Weiſe und faſt um die nämliche Zeit entſteht das engliſche Theater, und findet, ſo zu ſagen, gleich im Entſtehen ſeine Vollendung, um bald nachher zu verderben.

Stellen wir das engliſche Schauſpiel dem griechiſchen gegenüber, ſo müſſen wir es ohne Zweifel romantiſch nennen, doch genügt uns dieſe Bezeichnung nicht, wenn wir es im Verhältniß zum ſpaniſchen charakteriſiren wollen. Gemein hat es mit dieſem die Miſchung des Komiſchen und Ernſten, die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten und die Vorliebe für Gegenſtände aus der reichen und poetiſchen vaterländiſchen Geſchichte; doch ſind ihm die Romanze, die religiöſe Stimmung, der Enthuſiasmus, der auch die einzelnen Theile durchdringt, die Mannichfaltigkeit und das Muſikaliſche der Versmaße fremd; es beſtrebt ſich im Gegentheil, der Proſa nahe zu kommen, alle Theile deutlich und klar erſcheinen zu laſſen, ohne daß jener flammende Enthuſiasmus

ſie erleuchtet, mehr in geſchichtlicher Verbindung und Entwickelung als in romantiſch muſikaliſcher. Chriſtliche Legenden ſind ganz ausgeſchloſſen, der Sagen der Mythologie und der Ritterzeit finden ſich nur wenige und in ganz verſchiedenem Coſtum gedichtet; mit einem Wort: wie der Spanier nach Enthuſiasmus ſtrebt, ſo der Engländer nach geſchichtlicher Klarheit, die eben darum kein poetiſches Element ganz ausſchließt, ſich aber eben ſo wenig der poetiſchen Begeiſterung unbedingt ergibt. Daher hat das ſpaniſche Drama nur Eine Form, die ſich im Calderon vollendet hat, alles Frühere kann man nur Annäherung und Vorbereitung nennen, und was Lope auf anderen Wegen ſucht und verſucht, iſt meiſt nur unreif und verworren; vom engliſchen Schauſpiel aber muß man geſtehen, daß ein gemeinſchaftlicher Sinn und Geiſt zwar allen Dichterwerken zum Grunde liegt, der ſich aber in keinem einzigen Kunſtwerke ſo ganz hat ausſprechen können, daß wir ſagen dürften: dieſes Werk ſtellt am vollendetſten die Form des Shakſpeareſchen Schauſpiels dar; oder: jenes iſt der Gipfel der engliſchen Kunſtform, hier hat ſie ſich vollendet und alles Uebrige iſt nur ein Beſtreben nach dieſem Ziel, und alles ſollte in dieſer Form daſtehen! — Dieſer umfaſſende hiſtoriſche Sinn hat ſich nicht in einer beſtimmten Form ausſprechen können, denn er iſt lebendig, wechſelnd, wandelnd, ſtets von neuem unterſuchend und verſuchend, ſpielend, tändelnd und tiefſinnig, allegoriſch und oberflächlich; er ſucht nicht aus einer Forderung der Poeſie den Gegenſtand in ſich und in etwas Conventionelles zu verwandeln, ſondern ſich jedem neuen Gegenſtande auf eine neue Weiſe anzuſchmiegen: und dieſen Sinn nenne ich, im Gegenſatz jenes beſtimmt romantiſch-poetiſchen, den hiſtoriſch-poetiſchen Sinn. Der Engländer hat, wie der Spanier ſeinen nationalen Grazioſo hat, den vaterländiſchen

Clown, der aber nicht, wie im ſpaniſchen, jedem Schauſpiele nothwendig iſt; im ſpaniſchen iſt das Tragiſche und Komiſche ſtreng geſchieden, und wenn auch oft die Ironie des Dichters über ſeinen wilden und leidenſchaftlichen Scenen ſchwebt, ſo ſind ſeine Figuren doch in der Leidenſchaft durchaus poetiſch und erhaben, dagegen der Engländer ſelbſt dem Fluge der höchſten Leidenſchaft gern etwas Seltſames beimiſcht, das an das Komiſche grenzt und ſeine Ironie oft in den Mittelpunkt des Schmerzes und der Leiden legt, nicht ſelten die Epiſode durch eine neue Epiſode zu ſtören ſcheint und in nicht auffallenden Kleinigkeiten ſeine Motive verbirgt und andeutet, ſo daß, wie auch die Bäume unſichtbar aus Luft und Erde ihren Wachsthum ziehen, manche Kritiker die Wurzeln des Gedichtes wohl bemerkt, aber oft aus Mangel an Einſicht als unweſentlich und überflüſſig getadelt haben. Dies iſt die Urſache, warum Shakſpeare zu ſeiner Zeit und nachher mißverſtanden wurde, er, der dieſen hiſtoriſchen Sinn ſeines vaterländiſchen Drama am tiefſinnigſten und vielſeitigſten faßte, deſſen wunderſame Laune das Sichtbare oft unſichtbar und das Unſichtbare ſichtbar zu machen ſtrebt, der ſpielend alle Töne der Welt verwirrt, um die Harmonie deſto ſchöner wiederherzuſtellen. Daher kömmt es, daß ein buchſtäblicher Nachahmer des Calderon dieſem genau ſeine Zuſammenſetzung abſehen und ein Werk liefern könnte, an welchem ſich in Hinſicht der Form nichts ausſtellen ließe: der buchſtäbliche Nachahmer Shakſpeare's hingegen wird ſich an Nebenſachen, einzelne Scenen oder irgend ein beſtimmtes Schauſpiel halten müſſen, und er wird nichts weniger als eine Shakſpeareſche Form zu Stande bringen, weil jedes Werk dieſes Dichters eine neue Form darſtellt; ein ſolcher Nachahmer, der den Geiſt der gemeinſamen Formen erfaßt hätte, würde wol etwas

liefern, das jedem Werke Shakſpeare's völlig unähnlich ſähe.

Hier iſt die Stelle, wo der Freund der engliſchen Bühne mit jenen Gegnern kämpfen muß, die nur Anarchie auf ihr ſehen; von hier aus läßt ſich entſcheiden, warum das Conventionelle des ſpaniſchen Theaters ganz etwas Verſchiedenes von dem des franzöſiſchen iſt, wie jenes nur entſtanden iſt, um (wie bei den Griechen auf ähnliche Weiſe) dem poetiſchen Enthuſiasmus, dem Nationalen, dem Heldenmuth, der Religion, gleichſam feſten Boden unterzubauen, und von innen heraus dieſe Formen mit ewigem Feuer zu durchglühen; da im Gegentheil die Franzoſen alles aufgeopfert haben, was das Drama ihrer Nachbarn verherrlicht (ob ſie gleich, ohne es einzugeſtehen, die Form ihrer Tragödie weit mehr von dieſen, als von den Griechen entlehnt haben), um die Conventionen, die der Sache fern liegen, ein lebloſes Gerippe mit bunten Bändern und tönenden Phraſen aufzuputzen.

Bei den Deutſchen hat es vom Anbeginn an einer Gelegenheit gemangelt, ein eigenthümliches nationales Theater zu erſchaffen und auszubilden. Sind die Schauſpieler und ihre Kunſt in unſern Tagen vielleicht überſchätzt, ſo waren ſie es im ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert zu wenig: es gab nur wandernde Truppen; mit wenigen Ausnahmen war das Theater Ergötzung des gemeinen Haufens, und als die Gelehrten ſich dieſer verſtoßenen Kunſt annahmen, fingen ſie damit an, das wenige Nationale, das ſie vorfanden, und aus welchem wahre Dichter ein Volkstheater hätten bilden können, völlig zu zerſtören, eine mißverſtandene Kritik einzuführen, bevor es noch poetiſche Werke gab, und die Nachahmung der franzöſiſchen Bühne als das einzige Heil der Nation zu empfehlen. Seitdem iſt auf mannich-

faltigen Wegen dieſem falſchen Beſtreben begegnet worden, auf der einen Seite ſind Dichter und Kritiker zur Nachahmung und Erläuterung der alten engliſchen Form zurückgekehrt, auf der andern Seite hat ſich, zuerſt aus Diderot's Mißverſtändniß der Bühne, eine Zwittergattung des Drama bei den Deutſchen verbreitet, die von allem Sinn für Kunſt und Schauſpiel entblößt iſt, indeß ein zeitiger Beherrſcher der Bühne alle Formen ohne Kenntniß und Kritik nachahmt, und als Dämagog die Unwiſſenheit und Anarchie benutzt, um alles, was ſchlechter Geſchmack und Armſeligkeit genannt werden kann, auf einige Zeit bei uns einheimiſch zu machen.

Die Faſtnachtsſpiele abgerechnet, können die Komödien und Tragödien des Hans Sachs kaum den dramatiſchen Werken zugezählt werden, ſie ſind geiſtliche oder weltliche Geſchichten oder Novellen, in Dialog geſetzt, wie er ſich ohne Anſtrengung darbietet; die Darſtellung iſt ohne Kunſt verbunden und eingeleitet, und nur ſelten zeigt ſich die Spur eines Charakters. Seine letzte Lebenszeit fällt mit der Jugend Shakſpeare's zuſammen, und Jak. Ayrer, der nach Hans Sachs lebte und ſchrieb, hat ſchon in der dramatiſchen Kunſt einen großen Fortſchritt gethan; ſeine Schauſpiele ſcheinen aber meiſt Nachahmungen des alten engliſchen Theaters zu ſein, ja er führt ſogar in den meiſten ſeiner Dramen einen Narren Jahn auf, den er den engelländiſchen Narren nennt, und der ganz nach dem Clown geſchaffen iſt; wir finden bei ihm ſchon eine Bearbeitung des Hieronimo, oder the Spanish Tragedy, und ſo ſind uns wahrſcheinlich in ſeinem Opus theatricum manche jetzt untergegangene altengliſche Schauſpiele wie Schatten erhalten. Im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts finden wir in Deutſchland eine Truppe, die ſich die Engliſchen Komödienſpieler nannten,

herumzogen, an vielen Orten, hauptsächlich in Dresden spielten, und meistentheils Stücke gaben, die Shakspeare's Zeitgenossen, ja dem Shakspeare selbst (wie Titus Andronikus) nachgebildet waren; diese ließen nachher ihre Komödien drucken, und die beiden ersten Theile enthalten lauter altenglische Schauspiele. Es scheint, daß sich in Deutschland der Geschmack an diesen Komödien und ihrer Form erhielt, denn nicht nur, daß die meisten Marionettenspiele (wenn sie wirklich alt sind) aus jener Zeit der Engländer herrühren, und wie der Faust und viele andere unverkennbare Spuren der Nachahmung und Ueberlieferung aus dem Englischen tragen, sondern Holberg konnte im achtzehnten Jahrhundert in seinem Ulysses von Ithaka diese Art der Schauspiele genialisch und lustig parodiren, die er schlechthin nur deutsche Komödien nach dem alten Geschmacke nennt, ob er gleich wahrscheinlich den Shakspeare nicht gekannt hat. Bald nach jener Zeit wurde fast gewaltsam das französische Drama den Deutschen gegeben, und wir finden jetzt nur noch bei den herumziehenden Truppen, die einen Lipperle, oder ähnliche Masken mit sich führen, und bei den Marionetten Ueberbleibsel und Erinnerungen jener nachgeahmten alten Engländer, die bei den Deutschen früher durch einen sehr richtigen Instinkt sich als nationale Schauspiele einheimisch gemacht hatten.

Die Engländer selbst kamen im achtzehnten Jahrhundert zum Shakspeare wie zu einer Antiquität zurück, und der Ruhm, den dieser große Dichter in seinem Vaterlande wieder genoß, verbreitete sich auch nach Deutschland; wir sehen ihn, nachdem die Nachahmung der Franzosen nur kurze Zeit die Bühne beherrscht hatte, übersetzt und — einem großen deutschen Dichter nachschwärmend — eine Menge Autoren von ihm entzündet; allenthalben empfindet man diese ver-

wandte Natur, man ſucht ſich dieſe Entdeckung anzueignen, der Kritik ſind gegen das franzöſiſche Drama neue Waffen in die Hand gegeben, und natürlich ſchließt ſich an das aufkeimende Verſtändniß, aus Mangel nationalen Zuſammenhangs und ächter Dichter, ſo viel Mißverſtändniß, daß kein Holberg die parodirenden Caricaturen ſo grotesk hätte hinſtellen können, als wir ſeitdem eine Menge wirklich ernſthaft gemeinter Schauſpiele beſitzen, die aus Nachahmung des größten dramatiſchen Dichters entſtanden ſind.

Seit Schlegels muſterhafter Ueberſetzung des Shakſpeare ſcheint nun endlich die Zeit eingetreten zu ſein, in welcher die Anſichten über dieſen Dichter ſich mehr berichtigen, und es ſteht zu hoffen, daß durch das Studium dieſer Meiſterwerke auch der deutſche Genius endlich auf die wahre Art ſich begeiſtern werde, ſo daß von hier aus eine Schule entſteht, die ein nationales Theater begründet, das, indem es ſich dem großen Britten anſchließt, eigenthümlich wird, ohne deſſen Zufälligkeiten nachzuahmen, oder wieder in leeren Manieren unterzugehen. So ſehr aber Schlegel die Anſicht dieſer großen Werke erleichtert hat, ſo iſt dennoch ein tiefes und gründliches Studium dieſes Dichters nothwendig, und dazu kann hauptſächlich dienen: jene Werke kennen zu lernen, die vor und neben ihm exiſtirten und den Sinn der Nation erregten, ſo wie jene Schauſpiele, die er ſelbſt in der Jugend dichtete, und die die Engländer aus mißverſtandener Kritik und Schonung ſeines Ruhms (wie ſie meinen) nicht anerkennen wollen. Um auf dieſem Wege dies Studium zu befördern, habe ich mich zur Herausgabe dieſes Altengliſchen Theaters entſchloſſen; zugleich aber ſollen dieſe Supplemente mir als unentbehrliche Belege dienen, um über Shakſpeare (in jenem längſt verſprochenen Werke, das Krankheit zu vollenden hinderte) gründlich ſprechen und den

Leſer auf dieſe verweiſen zu können. Dieſes Buch über Shakſpeare und ſeine Gedichte wird alles oben geſagte deutlicher auseinanderſetzen, ſo wie ich auch nur dort den umſtändlichen Beweis der Aechtheit jener verkannten Schauſpiele führen kann. In dieſe Sammlung von Ueberſetzungen ſoll aber nur aufgenommen werden, was das Gepräge des ächt Nationalen und Engliſchen trägt, darum ſchließen ſich von ſelbſt Beaumont und Fletcher aus, die gerade diejenigen waren, welche das alte engliſche Theater verdarben und zerſtörten, ſo wie Ben Jonſon, der vom Standpunkt der Römer ausgehen und auf ſeine Weiſe die engliſche Bühne revolutioniren wollte: natürlich wird auf das noch weniger Rückſicht genommen, was in der letzten Zeit Shakſpeare's oder gar nach ſeinem Tode entſtanden iſt, weil um dieſe Zeit das Theater ſchon eine andere Wendung genommen und das Nationale faſt ganz verloren hatte.

Der „König Johann", welcher dieſe Sammlung eröffnet, iſt eins der Jugendwerke Shakſpeare's, es iſt bei ſeinen Lebzeiten mit ſeinem Namen gedruckt, und die Zuſammenſetzung, die Charaktere, ja jede Zeile tragen ſo das Gepräge Shakſpeare's, daß es lächerlich iſt, wenn die Engländer es blindhin dem R. Green, oder Marlow, oder irgend einem andern zuſchreiben wollen, nur ihm nicht, dem es zuſteht, weil es nach ihrer Meinung ſo ganz armſelig und des Dichters unwürdig iſt.

Wenn Schlegel (ſiehe ſeine Vorleſungen) den neuern König Johann mit Malone unter die frühern Arbeiten Shakſpeare's ſetzt, ſo irrt er mit dieſem, die Sprache in jenem King John, der in allen Sammlungen des Dichters aufgenommen iſt, zeigt deutlich, daß es eine ſeiner letzten Arbeiten muß geweſen ſein; der King John, den Meres (ein Zeitgenoſſe und Freund Shakſpeare's) in einer Schrift

1598 erwähnt, muß nothwendig dieſer ältere ſein, und darum drückt ſich Schlegel auch zu furchtſam aus, wenn er ſagt, es habe Wahrſcheinlichkeit, daß dieſer King John eine Shakſpeareſche Arbeit ſei.

Es iſt hier nicht der Ort, weitläufig darzuthun, welche Vorzüge dieſes alte Schauſpiel (das höchſtwahrſcheinlich 1589 nach der Zerſtörung der ſpaniſchen Armada geſchrieben iſt, weil es ſchon 1591 gedruckt wurde, alſo 20 Jahre älter iſt, als der neuere King John, den ich 1610 ſetze) vor dem neueren habe, ungeachtet das letztere eins der berühmteſten des Dichters iſt, und viele der trefflichſten Scenen aufweiſen kann, die den vollendeten Meiſter verrathen. Alles, was den Virtuoſen und vollendeten Künſtler macht, fehlt der alten Tragödie, aber ſie iſt von einem heroiſchen Jünglingsgeiſte durchdrungen; allenthalben iſt das Vaterland und ſeine Bedrängniß, und der Sieg über die Noth, die Hinweiſung auf die künftige glänzende Zeit der Eliſabeth, die Ohnmacht der Feinde gegen das einige Land, die Gehäſſigkeit des Papſtthums der Mittelpunkt, auf welchen alle Figuren hinweiſen: der jugendliche Dichter iſt ſelbſt begeiſtert; dagegen im neuern Werke die Kunſt vorwaltet, und der Meiſter mit ſeinem Gegenſtande gleichſam ſpielt, wodurch er Raum gewinnt, alle jene überraſchenden und ſeltſamen Züge in das Gemälde zu bringen, die ſtreng genommen nicht unmittelbar in der Sache liegen, ſondern ihr als wundervolle Ornamente dienen; mit einem Wort: der ſtrenge geſchichtliche Sinn, der im alten Johann und in den Kriegen der rothen und weißen Roſe anzutreffen iſt, findet ſich nicht in der neuen Umarbeitung des Dichters, ja auch der Hauptcharakter hat am Tragiſchen eingebüßt, der im alten Schauſpiel düſter und großartig iſt und ſchon in einigen Stellen auf den Ton des Macbeth hindeutet. Dieſes Werk iſt in den

Six old Plays on which Sh. founded etc. 1779 abgedruckt, ſo wie in Steevens' Sammlung der Quartausgaben Shakſpeareſcher Schauſpiele; dieſer hielt es damals auch für ächt, hat aber nachher ohne alle Noth dieſe richtige Anerkennung des Werks widerrufen. Im Original beſteht es aus zwei Theilen, und der zweite fängt da an, wo die Ueberſetzung den vierten Akt beginnt.

Es iſt eine Tradition, daß der „Flurſchütz von Wakefield" ebenfalls ein Schauſpiel Shakſpeare's ſei. Ich muß geſtehen, für mich hat jede Sage wenigſtens mehr Gewicht, als die beſchränkte Kritik der Engländer, die von ganz falſchen Vorderſätzen ausgeht und natürlich von dergleichen keine Notiz nimmt. Wenn es nicht von ihm herrührt, ſo iſt es doch ebenfalls ein früheres Werk, denn es wurde ſchon 1593, und gewiß ſchon früher geſpielt. Der Held des Stücks war eine Lieblingsfigur des Volks, deſſen Geſchichte jedermann kannte, und noch Percy ſagt in ſeinen Reliquies, bei Gelegenheit der Ballade vom Launcelot, der Geſang von Robin Hood und Georg Green ſei ſo gemein, daß man ihn an jeder Bude finde, weshalb er ihn auch nicht von neuem abdrucken laſſe, was ich immer bedauert habe, weil eine ſo allgemein beliebte Romanze gewiß nicht ohne Poeſie und erfreuende Jovialität ſein kann. Der Dichter des Schauſpiels weicht von der Geſchichte ab, welche den Robin Hood unter der Regierung Richard Löwenherzens und ſeines Bruders Johann erwähnt, er nimmt die Geſchichte ganz frei und poetiſch und kümmert ſich nicht, ob die Chroniken mit ſeiner Erfindung ſtimmen, denn ſein König Edward ſoll wahrſcheinlich Edward der Dritte ſein; mit dieſem heitern und populären Fürſten vereinigt er alles Seltſame und alle Lieblingshelden des Volks. Ein König von Schottland iſt in die Schönheit der Jane Barley verliebt, dieſer wird von

einem achtzigjährigen Reitersmann, Musgrove, gefangen genommen; Robin Hood geht mit seiner Mariane zum heldenmüthigen Flurschützen, um mit ihm zu schlagen, nachdem dieser schon tapfere Rebellen bezwungen hat; eine ganze Stadt voll heroischer Schuhmacher erscheint mit einer wunderlichen Sitte, welche der Hauptheld alle überwindet und die seinem Ruhm den letzten und schönsten Kranz aufsetzen: etwa wie die ungeheuern Riesen der Deutschen Heldenbücher dazu dienen, die schon bewunderten tapfern Recken zu verherrlichen. Dies Schauspiel ist in der Dodsleyschen Sammlung alter Stücke sehr fehlerhaft gedruckt, und es scheint fast, daß hie und da einige Reden mangeln. Es scheint mir ein Muster einer Volkskomödie, diese heitere Fröhlichkeit, welche niemals über sich selbst hinausschweift, sondern in den Schranken einer Nüchternheit bleibt, die uns wohl thut; dieser belustigende Clown; der erfreuliche Charakter der Hauptperson, dessen Amtseifer und Heldenmuth mit wenigen sanften Zügen so anmuthig geschildert ist, der Geist, der das Ganze umspielt: alles ist so, daß Shakspeare sich dessen auf keine Weise zu schämen hätte, wenn wir gleich kein anderes Stück von ihm aufzeigen können, das auf ähnliche Art gearbeitet ist.

Der „Perikles" ist aus der Jugendzeit Shakspeare's, nach einem sehr alten Volksroman, Apollyn von Tyrus, welcher durch ganz Europa verbreitet war; Gower, ein Zeitgenosse Chaucers, dichtete diese alte Geschichte neu, und darum erscheint er im Schauspiel als Vorredner und Chor. Das Zauberhafte, welches durch die unmittelbare Vermischung des Epischen und Dramatischen entsteht, der grelle Wechsel der Scenen, die seltsame Geschichte und der glänzende Schluß machten, daß noch in Shakspeare's letzten Jahren dieses Werk seiner Jugend das Entzücken des Londoner Publikums

ward, zum großen Verdruß Ben Jonſons und ſeiner Anhänger. Die Vortrefflichkeit des letzten Aktes hat ſogar die engliſchen Kunſtrichter bewegen müſſen, dies Schauſpiel für ein ächtes anzuerkennen; zu Shakſpeare's Zeit und in den nächſten Jahren nach ihm hat niemand es bezweifelt, daß es von ihm gedichtet ſei.

Beim Ueberſetzen bin ich allenthalben dem Originaltexte ſo genau als möglich gefolgt.

Ich will nur den Leſer aufmerkſam machen, daß es, auch in ſeinen früheren Dramen, Shakſpeare's Art iſt, eine Anrede, oder ein Nomen proprium, und wenn es auch vielſylbig iſt, oft nur als eine Sylbe, oft gar nicht im Verſe mitzuzählen, eben ſo auch die Interjektionen oder Redensarten, die manchmal als Interjektionen gebraucht werden, ſo wie er auch die Namen ſelbſt auf verſchiedene Weiſe im Verſe aufführt, bald Perikles, bald Perikles u. ſ. w.; zuweilen aber läßt er im Gegentheil eine Pauſe, welche er ſich denkt, als eine Sylbe mitzählen, wodurch der Vers ſcheinbar irregulär wird. Hätte Steevens auf dieſe Kleinigkeiten mehr Acht gegeben, ſo brauchte er ſich in ſeinen Ausgaben nicht ſo oft durch sir, oder why u. dgl., oder durch Auslaſſungen zu helfen, um den Vers wieder in Ordnung zu bringen. Selten nur beim King John, mehr aber beim George Green, welcher ſehr nachläſſig gedruckt iſt, habe ich mir durch Emendationen helfen müſſen; dagegen habe ich die Verbeſſerungen des Herrn Steevens, Malone und Farmer faſt nirgend beim „Perikles" brauchen können, weil ſie nur geſucht haben, den originalen Text zu verderben, der gar nicht ſo corrupt iſt, wie ſie uns wollen glauben machen, wovon ſich auch jeder Kenner beim nähern Studium dieſes Schauſpiels überzeugen kann. In der Entdeckungsſcene des letzten Akts habe ich bei der Stelle:

— What country woman? here of these shewes?
M. No, nor of any shewes —

welche freilich ſchwierig iſt, die Verbeſſerung *shores*, ſo ſehr ſie ſich auch auf den erſten Anblick empfiehlt, nicht angenommen, ſondern ich habe die Verſe etwas freier überſetzt, und dadurch die alte Leſeart zu erklären geſucht, die mir, ungeachtet ihrer Härte, doch den richtigen Sinn zu geben ſcheint.

Diejenigen kritiſchen Leſer, welche der Autorität Malone's und Steevens' mehr als mir glauben wollen, und deshalb den King John als unächt verwerfen möchten, muß ich auf mein Werk über Shakſpeare verweiſen, wo ſie die Behauptungen, die hier nur hingeworfen werden konnten, mit Gründen werden beſtätigt finden.

II.

Es gibt viele Gemälde, die den Liebhaber und Kenner gleich ſehr anziehen und befriedigen; viele aber ſind auch nur dem letztern intereſſant, der in ihnen entweder die große Abſicht ſchätzt, wenn der Meiſter ſie auch nicht ganz erreichen konnte, oder die ihm darum wichtig erſcheinen, weil ſie gerade von irgend einem beſtimmten großen Künſtler herrühren, welcher wol, ſelbſt in nicht ganz gelungenen Verſuchen, die nähere Erklärung ſeiner ſpätern Meiſterwerke unbewußt niederlegt. Im erſten Falle kann eine gewiſſe Härte, Rohheit und Unbehülflichkeit, die den gewöhnlichen Liebhaber zurückſchreckt, dem Kenner vielleicht als groß und erhaben dünken, weil er einſieht, daß es dem Künſtler nur noch an Uebung, oder ſelbſt an gutem Willen gebrach, dieſe Größe und Tiefe mit der Schönheit zu vereinigen: im letztern Falle

aber werden ihm ſelbſt Schwächen und Fehler wichtig und belehrend, denn kein Künſtler tritt als ein vollendeter auf, kein Zeitalter hat plötzlich ohne Vorbereitung klaſſiſche Werke hervorgebracht. Den innerlichen geſchichtlichen Zuſammenhang, der allein alle Widerſprüche erklärt, zu faſſen, ſich alle Werke eines großen Geiſtes als Ein Werk, und alle Geiſter, ſcheinen ſie noch ſo widerſtrebend, als den nothwendigen Zuſammenhang Eines Gemüthes klar vorzuſtellen, iſt die Aufgabe aller Kunſtgeſchichte. Kein Dichter wird in dieſen Hinſichten ſo intereſſant und lehrreich, als Shakſpeare, wenn man die Werke ſeiner Jugend mit denen ſeines Alters vergleicht; ſeine Verwandlung iſt beim erſten Anblick ſo unbegreiflich, daß mehr als ein Säkulum zwiſchen ſeinen erſten und letzten Arbeiten zu liegen ſcheint, wir mögen nun die dramatiſche Kunſt und Geſchicklichkeit, oder ſeine Anſicht der Poeſie und des Menſchen, oder nur die Art betrachten, wie er die Sprache behandelt; darum, hoffe ich, ſoll es den Freunden dieſes Dichters nicht unlieb ſein, hier zwei ſeiner früheſten Jugendwerke kennen zu lernen, die uns ſeine Individualität und den Gang ſeiner Ausbildung näher vor das Auge rücken.

Der „Lokrine" iſt nach meiner Muthmaßung eins der früheſten ſeiner dramatiſchen Gedichte. Es ſcheint mehr als einmal auf die Unruhen hinzudeuten, die England durch die Parteien erlitt, die ſich für die Marie Stuart von Schottland bilden wollten; es iſt alſo wahrſcheinlich vor der Hinrichtung dieſer Königin geſchrieben, als man ſchon fremde Landungen und Angriffe von außen befürchtete. Bei dieſem Trauerſpiel, wie beim König Johann, muß der jetzige Leſer ſich immer auf den Standpunkt des damaligen patriotiſchen Engländers verſetzen; denn die Sorge um die geliebte Königin, die Furcht vor Meuterei und fremden Einfluß, vor der Wiederherſtel-

lung der verhaßten früheren Religionsverfolgung beſchäftigte und ängſtete alle Gemüther. Ich bezweifle faſt, daß der Lokrine jemals iſt geſpielt worden, er trägt ſo ſehr das Gepräge eines jungen Dichters, der das Theater wenig kennt, der ſich immer im höchſten Schwunge erhalten will, der die nothwendige Steigerung und Senkung der Affekte und des Tons vorſätzlich vernachläßigt, und mit bewundernswürdiger Energie ſeine Perſonen dieſe tönend poetiſche, oft gewaltſame Sprache von Anfang bis zu Ende reden läßt, der zugleich ſeine ganze Schulgelehrſamkeit bei jeder Gelegenheit ausſchüttet, daß man wol auf die Vermuthung kommen muß, der jugendliche Shakſpeare habe es gedichtet, ſo wie er nach London gekommen war. Die Ungeſchicklichkeit des Werkes muß auch dem blödeſten Auge auffallen, aber zu verwundern iſt es, daß auch niemand die wahren und großen Schönheiten des Gedichtes, ſeinen heroiſchen Ton, ſeine große Geſinnung, die ächte Poeſie vieler Stellen, den ergreifenden Patriotismus und das Beſtreben, die uralte Sage auf die höchſte und würdigſte Weiſe darzuſtellen, hat bemerken wollen. Die Einwürfe gegen ſeine Aechtheit ſind unbedeutend, und es wäre doch wirklich ſeltſam, wenn ein Gedicht, gleichſam wie ein Embryo, die meiſten ſpätern Werke Shakſpeare's enthalten könnte, wenn ein prüfender Blick ſein Gemüth auch hier wieder erkennen muß, wenn es ſeine Vorliebe für das Bizarre und Gigantiſche ſo deutlich beurkundet, ja wenn die meiſten Reden den Ton vom rauhen Pyrrhus im Hamlet nur wiederholen (eine Tirade, die wol aus einem früheren Schauſpiele des Dichters iſt): und das Werk nach allem dieſen doch von einem anderen Dichter ſein könnte. Daß er es 1605 von neuem drucken ließ, als man in England wieder eine Spaniſche Armade fürchtete, daß er es vermehrt und verbeſſert herausgab (wie

der Titel ſagt) und es mit ſeinem Namen W. S. bezeichnete, beweiſt um ſo mehr, daß es von ihm geſchrieben ſein müſſe (denn hier einen unbedeutenden Dichter, Wentworth Smith, finden wollen, da alles Uebrige für Shakſpeare ſpricht, iſt gar zu willkürlich), auch beweiſt dies zugleich, daß er von ſeinen Jugendarbeiten wol anders denken mochte, als ſeine Commentatoren. Bei dieſer neuen Auflage ſind ohne Zweifel manche Verſe, die auf die Zeitumſtände anſpielen, hinzugekommen, vorzüglich aber die ſchönen gereimten Stanzen im vierten Akt, die an ſeine Sonette und an Venus und Adonis ſo beſtimmt erinnern, daß dieſe allein ſchon die Aechtheit des Schauſpiels beweiſen könnten. Die Ueberſetzung des Lokrine rührt nicht ganz von mir, ſondern zum Theil von einem Freunde her. In der fünften Scene des zweiten Akts habe ich mir in der erſten Rede Humbers die Umſtellung einiger Verſe erlaubt.

Karl II. von England beſaß einen Band Schauſpiele mit dem Namen Shakſpeare's überſchrieben, unter welchen ſich, neben andern, von wenigen ältern Engländern nur für ächt angenommen, auch der „Luſtige Teufel von Edmonton" befindet. Rührt ein ſolcher Wink oder ſolche Tradition aus einer Zeit her, in welcher ein Dichter wie Shakſpear gewiſſermaßen vernachläßigt war, ſprach alſo weder Eigennutz, noch Sucht zum Paradoxen ein ſolches Wort, ſondern geſchah es, wie hier, ohne alle äußere Abſicht, ſo wird der Kritiker einen ſolchen Wink gewiß beachten, und um ſo mehr, wenn das Werk ſelbſt ihn mehr als einmal beſtimmt an Shakſpeare erinnert. Es muß um 1600 geſchrieben ſein, und fällt ſehr mit dem Ton der Luſtigen Weiber (vorzüglich der erſtern Ausgabe) zuſammen: die beiden Gaſtwirthe ſind wie einander nachgeahmt; die erſte Scene iſt ſehr im Geiſte des großen Dichters, eben ſo wie die proſaiſchen Charaktere;

die Nacht im Walde iſt meiſterhaft mit ihren Verwirrungen dargeſtellt. Es iſt ganz in ſeiner Art, daß die Anſtalten der Geiſterwelt ziemlich überflüßig werden (wenn nicht einige Scenen verloren gegangen ſind), eben ſo wie die weiſe Nüchternheit; daß keine ſeiner Figuren mehr Raum einnimmt, als ſie nothwendig haben muß, z. B. die Gemahlin des Arthur, Dorkas, die Ja und Nein ſagt, nachdem die Gelegenheit Veranlaſſung gibt, ohne doch aus dem Hintergrunde des Gemäldes hervorzutreten. — Dieſes Luſtſpiel war übrigens bis zu Shakſpeare's Tode ein Lieblingsſtück des Volks, und es iſt zu bedauern, daß der zweite Theil verloren gegangen iſt, in welchem ſich Peter Fabel wahrſcheinlich ganz aus den Stricken des böſen Feindes befreit. Die letzte Scene hat etwas Dunkles und Verworrenes, weil in jenen alten Abdrücken faſt niemals Nachweiſungen in Anſehung der Scene oder des Spiels gegeben werden, weil Leſer vorausgeſetzt wurden, die der Aufführung ſelbſt oftmals beigewohnt hatten. Es ſcheint, um die nachſetzenden Ritter irre zu führen, hat man dem fremden Gaſthofe ſein Schild abgenommen und den Schmidt Schmuck als Ritter Georg über die Thür des Hauſes geſetzt, ſo erſcheint er auch wahrſcheinlich am Schluß des Stückes wieder, der Schmidt und das wirkliche Schild des Gaſtwirth Blague ſtanden dann wol auf der obern Bühne, oder dem ſogenannten Balkon des Theaters. Es iſt uns kein Schauſpiel aus jener Zeit ganz verſtändlich, wenn wir uns nicht die Form und Einrichtung der damaligen Bühne genau vorſtellen können, und ich muß die Leſer hier wieder auf jenes Werk über Shakſpeare verweiſen, in welchem ihnen die Beſchaffenheit des Theaters ziemlich anſchaulich werden ſoll. — Mit den Reden eines phantaſtiſchen Gaſtwirths und ſeiner Kameraden muß jeder Ueberſetzer ſich hie und da einige Freiheiten nehmen, wenn

er nicht unverſtändlicher als ſein Original werden will. Dies Luſtſpiel iſt in Dodsleys Sammlung alter Schauſpiele von neuem abgedruckt.

Fühlt man bei den zweien Tragödien vom King John, welche Kluft zwiſchen ihnen liegt und welche Revolutionen im Gemüthe des Dichters vorgegangen ſein müſſen, ſo iſt dies noch mehr der Fall, wenn man den hier überſetzten „König Lear" mit jenem vergleicht, den er 1605 geſchrieben hat; doch konnte man dort ſtreiten, welchem King John man den Vorzug geben möchte, ſo wird im Gegentheil beim Lear die allgemeine Stimme für den neuern unbedingt entſcheiden müſſen. Der Leſer erſtaune nicht zu ſehr, daß ich es wage, dem Shakſpeare ein älteres Schauſpiel vom König Lear zuzuſchreiben, was ſelbſt von keinem der früheren Engländer geſchehen iſt, als noch keine falſche Kritik die Stimme führte, denn dies iſt kein plötzlicher Einfall, ſondern das Reſultat einer langen und oft wiederholten Prüfung. Es findet ſich in dieſem Schauſpiel ſo durchaus ſeine Sprache, man trifft alle ſeine Angewöhnungen wieder, die er nie ganz abgelegt hat, gewiſſe Wendungen und Redefiguren, gewiſſe Manieren, wie z. B. die Wächter im letzten Akt, Mumfords Rede an die Armee, und dergleichen mehr, daß man ſich überzeugen muß, es ſei von ihm geſchrieben; und daß kein Engländer es ſchon früher anerkannt hat, rührt nur daher, daß ſie den Shakſpeare niemals im Zuſammenhange und ohne Vorurtheil geleſen haben. Auch über dieſe Behauptung kann ich auf dieſem beſchränkten Raum keine genügende Rechenſchaft geben, denn es kommt vorzüglich darauf an, Shakſpeare's Sprache gehörig zu charakteriſiren und ihre Epochen richtig zu ſondern. Glücklicherweiſe beſitzen wir von ihm „Richard III.", ein unbezweifeltes Werk, in welchem ſich alle frühere Manier und Sprache des Dich-

ters vereinigt und am glänzendſten ausſpricht, ſein „Cromwell“ (der ohne Noth für unächt gehalten wird) belehrt uns über die Eigenheiten ſeiner Jugendwerke, ſo wie vieles in ſeinen Bürgerkriegen, daß er gern dieſen niedrigen, ruhigen und behaglichen Ton angibt und durchführt, ja hat er doch ſpäterhin auch ein ganzes Luſtſpiel: Taming of a Shrew, und ſeinen meiſterhaften London Prodigal in dieſer Sprache verfaßt. Dieſe ſtille, unanmaßliche Weiſe, dieſes Geringe, faſt Unbedeutende, findet ſich oft in ſeinen größten Compoſitionen theilweiſe wieder, aber noch haben es die Kritiker in jenen oben genannten Werken nicht genug gewürdigt und nicht einſehen wollen, wie ſehr ſich Shakſpeare auch in dieſer Art gefiel, und früher wie ſpäter wol ganze Werke ſo dichten konnte, daß ſie denen ziemlich unähnlich ſehen, an welche wir uns gewöhnt haben; denn freilich muß man ſich bei dieſem alten Lear ja nicht das einfallen laſſen, was unkritiſche Leſer und Kritiker wol zuweilen bei Veranlaſſung irgend einer Verwunderung ſprichwörtlich haben Shakſpeareiſch nennen wollen: dunkle übertriebene Bilder, wilde Exclamationen, ungeheure Theatereffekte o. d. gl., womit ſie in der Regel nur ein Erſchrecken, Nichtbegreifen und Mißfallen, das mit der Sprache nicht herauswill, haben bezeichnen wollen; denn von allem dieſen finden ſie hier das Gegentheil. Wenn ſich im Lokrine die höchſte Anſtrengung zeigt, wenn er eine pomphafte und oft ſchwülſtige Sprache ſpricht, und ſich mit ungeheuern Bildern ſchmückt, ſo ſehen wir hier im Lear den Dichter die entgegengeſetzte Bahn betreten; wir hören eine Sprache, die ſich faſt nie über den Boden erhebt, gewöhnliche Phraſen, nur wenige Bilder, und ohne kühne Ausmalung: fehlt es dem Lokrine an einem eigentlichen Mittelpunkt der Geſchichte, ſo iſt hier im Gegentheil faſt alles nur auf den Mittelpunkt hingearbeitet, auf die

Mörderſcene des dritten und auf die Erkennung des vierten Aktes, alles Uebrige iſt gleichſam Einleitung zu dieſen Auftritten; unbehülflich rückt die Handlung vor, die vielen Monologe müſſen gewiſſermaßen als ſo viele Prologe oder Chorus dienen. Doch ſieht man das Beſtreben, ſyſtematiſch im Drama zu verfahren; ſcharf geſondert ſind ſchon die Charaktere, die Schweſtern ſehr beſtimmt und Cordelia edel und liebenswürdig gezeichnet; im Mumford regt ſich ſchon die Luſt und Laune des Biron und Benedikt, ſchwach noch und wie unbewußt. Die Freundſchaft des Perillus, die Erkennung zwiſchen Lear und Cordelia iſt ſchön und pathetiſch und im ganzen Stück keine überflüſſige Ausbeugung, kein Vergeſſen des Gegenſtandes, alles richtet ſich dahin, die oft genannte Kindesliebe und Kindespflicht ins Licht zu ſetzen. Freilich fällt das Werk, dem ungeheuern furchtbaren Gemälde gegenüber, zuſammen, welches der Künſtler in ſeiner vollendeten höchſten Kraft dichtete, aber es iſt eben um ſo lehrreicher, dem Gange eines ſolchen Geiſtes nachzugehen, deſſen Bildung eine langſame, ſich oft verwandelnde und in ſich zurückkehrende war; dieſer alte Lear iſt ſorgſam, faſt ängſtlich von einem zaudernden Jünglinge geſchrieben, der noch wenig wagt; er fällt zwiſchen Lokrine und King John, ja iſt vielleicht dem Lokrine zunächſt, wenigſtens unbedingt eine ſeiner früheſten Arbeiten. Man hat ſo oft gewünſcht, dies große Genie gleichſam in der Wiege überraſchen zu können, hier iſt nach meiner Meinung die Gelegenheit dazu, und um ſo lehrreicher, weil ſie ſein erhabenſtes Werk zur Vergleichung gegenüberſtellt. Dieſer alte Lear gleicht jenen alten gemüthlichen Gemälden, in denen der Künſtler der Zeichnung und des Gegenſtandes noch nicht mächtig iſt, die aber durch ihre Treuherzigkeit und Liebe rühren, und die gewiß der wahre Freund der Kunſt ſo

wenig mit Verachtung von ſich weiſet, daß er ſich vielmehr hüten muß, nicht die mechaniſche Ungeſchicklichkeit ſelbſt für liebenswürdige Alterthümlichkeit und Ausdruck des Gemüthes, wenigſtens auf eine Zeitlang zu halten. Ich bin erfreut, deutſchen Leſern meine Meinung darlegen zu können, die unbefangen genug ſind, zu prüfen, und denen nicht Vorurtheile lieber ſind, als der Dichter und die Wahrheit. — Dieſes Schauſpiel iſt in den Six old Plays ſehr correkt gedruckt, 1605; geſpielt iſt es 1593, und gewiß ſchon früher. Das Original hat keine Abtheilung der Akte.

III.

Als ich im Jahre 1817 England beſuchte, war meine hauptſächlichſte Abſicht darauf gerichtet, mich mit den Werken einiger Autoren bekannt zu machen, die ich in Deutſchland nirgend finden konnte, und welche auch in England, weder im Buchhandel noch bei Antiquarien zu haben ſind. Shakſpeare, ſo wie die Sammlungen der Dichter nach ihm, die unter Eliſabeth und Jakob lebten, Einzelnes von Drayton, Daniel und Andern findet ſich, wenn es auch nicht in allen Bibliotheken anzutreffen iſt. Ziemlich bekannt iſt die Dodsleyſche Sammlung alter Schauſpiele ſo wie deren neuere Fortſetzung; auch Fletcher, Jonſon und Maſſinger; doch iſt von älteren Sachen bei weitem nicht alles und auch nicht das Wichtigſte gedruckt. Eben ſo ſelten aber als koſtbare Manuſkripte ſind jene Quartausgaben alter Schauſpiele, von denen ſich die meiſten im brittiſchen Muſeum und in Cambridge befinden. Schon ſeit lange hatte ich eine oberflächliche Kenntniß von dieſen durch kurze und unkritiſche Nachrichten der engliſchen Commentatoren des Shakſpeare.

Es werden von dieſen einzelne Verſe und Stellen zur Erläuterung des Dichters citirt, und, um die authentiſchen ſeiner Werke von den unächten zu unterſcheiden, wird auch zuweilen auf jene Schauſpiele hingewieſen, die ihm eine ziemlich alte Tradition zugeſchrieben hat. Das letztere immer nur kurz, abſprechend und ohne Kritik, ja ſelbſt ohne die Erörterung, aus welcher der Leſer ſich ſelbſt eine Meinung oder Anſicht bilden könnte.

Bei meiner Ankunft in London war meine dringendſte Angelegenheit, mir das Recht zu verſchaffen, auf dem britiſchen Muſeum ſeltene Drucke und Manuſkripte benutzen zu dürfen. Ich muß es dankbar rühmen, daß die Vorſteher dieſer großen Anſtalt mir freundlich und befördernd entgegenkamen, auch traf ich einen deutſchen Freund als einen der Bibliothekare, deſſen Gefälligkeit, aufopfernder Fleiß und liebevolle Unterſtützung mir alles erleichterte, und dem ich hiermit noch einmal öffentlich meinen herzlichen Dank ſage; dem Sohn unſeres bekannten Schlichtegroll, welcher ſeitdem nach Deutſchland zurückgekommen und jetzt in Baiern angeſtellt iſt. So gelang es mir denn, was ich als eine beſondere Vergünſtigung anerkennen muß, daß man mir vergönnte, diejenigen Werke, die mir die wichtigſten ſchienen, genau und ganz kopiren zu laſſen, und mein junger Freund Schlichtegroll ſchrieb nach dieſer Erlaubniß mit eigener Hand ein noch nie gedrucktes Manuſkript, das ſchwer zu leſen war, für mich ab. Nur wer dergleichen ſelbſt verſucht hat, aus unſicherer, abbrevirter Currentſchrift zu kopiren, weiß eine ſolche Mühe und Aufopferung zu würdigen; und nur ein Gelehrter, der ſeit Jahren ſchon viel nur um eine beſtimmtere Nachricht eines merkwürdigen Codex gegeben hätte, auf den ſeine Neugier ſeit lange geſpannt war, kann die freudige Rührung theilen, mit der ich nach

einiger Zeit die eben ſo ſaubere, als correkte Abſchrift von Freundeshand betrachtete. So bin ich nun im Beſitz von 14 vollſtändigen merkwürdigen Schauſpielen in Handſchrift, und von 10 bis 12 anderen Alterthümern habe ich mich mit größern oder kleinern Fragmenten begnügt.

Am wichtigſten waren mir unter dieſen Alterthümern diejenigen, von denen ich annehmen durfte, daß ſie auf dem Theater der Hauptſtadt geherrſcht und Glück gemacht hatten, zu der Zeit, als Shakſpeare wol erſt kürzlich nach London gekommen war: weil es dieſe Verſuche ſind, die das Volk und die nachfolgenden Schriftſteller ſtimmten, denen der große Dichter ſich anſchloß, indem er ſie nachahmte, und welche ſeit mehr als zwei Jahrhunderten, ungeachtet mancher Widerſprüche und vielfacher ſpäterer Entartung, das begründet und ausgebildet haben, was wir die engliſche Schule der dramatiſchen Kunſt nennen müſſen; eine Schule und Form, die, wie ich ſchon ſonſt behauptet habe, ſich uns Deutſchen ebenfalls aneignet und uns die natürlichſte iſt, im Gegenſatz des ſpäter ausgebildeten und beſchränkten franzöſiſchen oder ſpaniſchen Theaters. Zunächſt wandte ich meine Aufmerkſamkeit auf diejenigen Schauſpiele, die man wol hier und da, früher und ſpäter, dem großen Dichter ſelbſt als Jugendverſuche, oder als Mitarbeiter befreundeter Autoren zugeſchrieben hat; und da ich die Seichtigkeit der engliſchen Kritik ſchon längſt zu durchſchauen glaubte, welche dem Dichter einen Oldcaſtle, Cromwell, den alten König Johann, oder gar die Bürgerkriege der beiden Roſen abſpricht, ſo war meine Neugier auf dieſe nicht beachteten und verworfenen Stücke um ſo geſpannter, vorzüglich, weil mit ihr Studium zu meinem Werke über Shakſpeare ſchon ſeit Jahren unentbehrlich war. Dieſe Dramen ließ ich alle kopiren, ſo wie einige theatraliſche Werke von des Dichters

äteren Zeitgenoſſen, von denen ich, ſo viel es nur irgend eine Zeit erlaubte, viele mit Aufmerkſamkeit durchlas, und eine Ueberzeugung beſtätigt fand, daß in dem Zeitraume on 1580 ungefähr bis 1620 die engliſche Bühne einen eichthum von Formen, den verſchiedenſten Tönen, von olksſagen, bürgerlichen Tragödien und Komödien, fanta- iſchen Geburten, heroiſchen und poetiſchen Schauſpielen be- ß, die heiter, witzig, ausgelaſſen und tiefſinnig waren: ſo ie nicht minder andere im geringeren aber erfreulichen tyle, von denen uns im Verhältniß nur wenige der Zu- all gerettet hat, da das Meiſte, beſonders aus den frühe- en Jahren, untergegangen iſt. In dieſer Periode, welche ierzig Jahre umfaßt, entwickelt ſich Dicht- und Schauſpiel- unſt aus ihrer Kindheit, reift zu einer Vollendung, wie ie nirgend in der neueren Zeit in Europa ſtattgefunden at, und beginnt auch ſchon zu ſinken.

Von den erſten Anfängen jener Dichtkunſt haben wir ur wenig übrig, weil die Schauſpiele wol größtentheils xtempore geſpielt wurden, und wenn ein Dichter ſeine rfindungen auch niederſchrieb, ſchwerlich damals vermu- hen konnte, daß ſeine Gedanken auch für die Nachwelt twas Intereſſantes enthalten möchten.

Die moraliſchen Dramen, die noch früher fallen, oder iejenigen Stücke, die eine polemiſch-religiöſe Tendenz haben und deren wurden vorzüglich unter Eduard VI. viele ge- hrieben), können wir hier nicht mitzählen. Noch weniger ne Verſuche, welche Gelehrte oder Studirende auf der niverſität dichteten, und welche auch dort häufig aufge- ührt wurden. Zu dieſen gehört der ohne inneren Werth erühmt gewordene Gorboduc des Lord Sackville, von dem an häufig die Entſtehung der engliſchen Bühne abgeleitet

hat*). Merkwürdig bleibt Promos und Caſſandra von Whetſtone, in der Zeit geſchrieben, als Shakſpeare noch ein Kind war: dieſes Stück**) (welches denſelben Inhalt hat, wie des großen Dichters Measure for Measure) ſchwebt gewiſſermaßen zwiſchen der gelehrten Manier und jener volksmäßigen, von welcher hier allein die Rede ſein kann.

Es ſcheint wol, daß Schauſpieler, eine Art Menſchen, die wenig von den Zigeunern und umſtreifenden Taſchenſpielern verſchieden waren, ſchon ſeit dem Regierungsantritt der Königin Eliſabeth durch alle Theile des Reiches zogen. Sie wurden abwechſelnd verfolgt und geduldet, Magiſtrat und Richter, Edelleute und Barone ſahen ihnen, der Ergötzlichkeit wegen, durch die Finger, ob ſie gleich, nach der Strenge, dem Geſetz verfallen waren. Eine genaue Aufſicht war um ſo nöthiger, da bei den verſchiedenen Parteien, bei dem Kampf der religiöſen Sekten, unter dem Vorwande des Schauſpiels aufrühriſche Geſinnungen und Verleumdung der Regierung unter das Volk verbreitet werden konnten.

Seit dem Sturz der Hierarchie, als die Kirchenfeſte, Proceſſionen, ſo viele öffentliche Feierlichkeiten, und mit dieſen zugleich viele Volksaufzüge und Ergötzlichkeiten aufgehört hatten, mußte nothwendig, nachdem erſt die Luſt am Kampfe, die Freude am neuen Beſitz geſchwächt und beruhigt war, etwas an die Stelle treten, was den Haufen wieder, in großen Maſſen verſammelt, erfreuen konnte. Wie nothwendig dergleichen für alles ächte Leben ſei, wie vortheilhaft es nicht nur auf die Moral und Kraft des gemeinen Mannes, ſondern auch mittelbar auf die Bildung der höhern Stände wirke, haben unſere früheren Geſetzgeber

*) S. Dodsley's old Plays.
**) S. Six old Plays.

eiſt eingeſehen. Haben dieſe Verſammlungen der Luſt und s Scherzes auch oft für den gewöhnlichen Moraliſten, oder n Zartfühlenden unſerer Tage, der nur einen wohlerzo-nen Spaß geſtatten will, etwas Sonderbares oder Wildes im erſten Anblick, ſo hat doch die Erfahrung bewieſen, ß alles beſſer ſei, als jenes finſtere Brüten der Einſam-it, dem ſich ſeit der Reformation ſo manche Gemeinen erlaſſen wollten, um ihr durch Frömmigkeit geläutertes ben von allem rohen Unrath zu ſäubern. So war die ärenhetze für die Engländer ein ſehr beliebtes Schauſpiel, n eigenes rundes großes Gebäude in des Paris Garten ar dazu eingerichtet, welches zu Zeiten auch zu Komödien braucht wurde. Hahnenkämpfe wurden damals, wie noch t, von vielen gerne geſehen. Athleten zeigten ſich in caft und Ringkunſt: Fechter und Tänzer gaben zum Er-tzen der Menge Schauſpiele in künſtlichen und oft gefähr-en Stellungen. Aber auch der Mai wurde poetiſch be-llkommt und gefeiert; auch der Pachter und Bauer hatte ne ländlichen Feſte. Das Schießen mit dem Bogen war ch allgemein, Wettrennen wurden beſucht, und im Win-: fanden in der Nähe des Kamins Mummereien, oder ſt kindiſch häusliche Spiele ſtatt.

Gewiß iſt es, abgeſehen von aller poetiſchen Vorliebe e ältere Zeit, daß old England zu den Zeiten der Eliſa-h ein weit lebensluſtigeres Volk, zu Witz und Scherz hr geneigt, auferzog, als wir es jetzt dort gewahr wer-n. Mit der puritaniſchen Revolution verſchwand auch ſes Treiben und mußte einer mißverſtandenen Frömmig-t Platz machen. Der alte Sinn fand ſich auch nach rſtellung der königlichen Würde nicht wieder, und ſo wie Inſel an Macht und Reichthum zugenommen hat, ſo t ſich auch mit dieſen eine gewiſſe Pedanterie des Lebens

dort entwickelt, die nach und nach in trockene Gleichförmigkeit alles Individuelle aufzulöſen droht.

Alle jene Feſte hatten mehr oder minder einen dramatiſchen Charakter. Je feſtlicher, je heiterer eine Anſtalt eingerichtet werden ſoll, um viele zugleich anzuregen und zu erfreuen, um ſo dramatiſcher wird ſie von ſelbſt, um ſo mehr nimmt ſie den Charakter eines Schauſpieles an. Können ſich ja ſelbſt die religiöſen Feierlichkeiten, wenn ſie recht ins Leben treten ſollen, dieſer Form nicht ganz entziehen.

Da ſich der Trieb zum Schauſpiel nicht mehr hemmen ließ, ſo ſchien es billig, unter einer mäßigen Aufſicht dem Volke dieſe Luſt zu gönnen. Und ſo wurde in den ſpäteren Jahren der Eliſabeth die Einrichtung getroffen, daß einige der vornehmſten Herren des Hofes eine gewiſſe Anzahl von Schauſpielern unter ihre Protection nahmen. So entſtanden in London einige Truppen, welche auch die Erlaubniß hatten, das Land mit ihren Spielen zu beſuchen. Die Lords ſcheinen von dieſer Protection keinen Vortheil genoſſen zu haben, ſie gaben im Gegentheil einem jeden Mitgliede ihrer Truppe jährlich einen Mantel, der ihr Wappen auf dem Ermel trug. Die Livree, in welcher zu Zeiten die Schauſpieler gingen, hatte nichts Herabwürdigendes, wie es in unſern Tagen ſein würde, denn ſelbſt Edelleute und alles, was zum Hauſe eines wichtigen Mannes gehörte, trug manchmal dieſes Abzeichen, um kenntlich zu machen, daß man ihm angehöre.

Vielleicht wurden erſt um 1580 einige Schauſpielhäuſer in London und den Vorſtädten erbaut. Es ſcheint, daß ein reicher Mann zum Bau und zur Einrichtung von mehreren beitrug: Henslow, der Schwiegervater des nachher berühmt gewordenen Schauſpielers Edward Allen. Er zog wenigſtens von den Aufführungen mehrerer Truppen

inen Vortheil. Und dem ſehr verwirrten und mangelhaf-
n, unorthographiſch und mit Unwiſſenheit geſchriebenen
agebuch dieſes wohlhabenden Bürgers, welches uns ein
ücklicher Zufall erhalten, und das Malone großentheils in
iner Geſchichte der engliſchen Bühne bekannt gemacht hat,
rdanken wir das Wichtigſte und Zuverläſſigſte, was wir
n jenen Zeiten wiſſen. Freilich immer wenig genug.

Durch die Aufhebung der Klöſter waren viele Menſchen
das Leben geworfen, die, da ſie nicht mehr in dieſen
thigen Verſorgungsanſtalten ſich dem Vergeſſenwerden oder
ner ſtilleren Gelehrſamkeit widmen konnten, jetzt und auch
der ſpäteren Generation angewieſen waren, von ihren
alenten und Kräften guten oder böſen Gebrauch zu machen.
rſt wurden die Gegenſtände der neuen Religion in größern
er kleinern Schriften abgehandelt. Als ſich aber die Zeit
ehr beruhigt hatte, bedurfte das Volk, welches durch die-
n wichtigen Streit zum Leſen und Denken war angeführt
orden, anderer Nahrung. Mit der Reformation hatte ſich
e neuerfundene Kunſt des Buchdruckens verbreitet, und ſo
nutzten heitere und ſcharfe Geiſter den erwachten Trieb,
amphlets und Broſchüren aller Art, Romane, Dichtun-
n, ſelbſt pasquillantiſche Schriften über die Hauptſtadt
id England auszubreiten. Gute Köpfe bemächtigten ſich
ich der neuen Theater des Schwans, der Roſe und an-
rer, die weniger Zulauf hatten.

Dieſe Theater ſelbſt hatten eine beſtimmte Form, ganz
weichend von unſerer jetzigen, deren Einrichtung wir von
n Italienern überkommen haben, und die nur für das
nzöſiſche ſogenannte correkte Drama paßt. Die ältere Ge-
alt der Bühne, die im Weſentlichen in Frankreich, Spa-
en und Deutſchland, in ganz Europa dieſelbe war, ſchrieb
h noch von der Vorſtellung der Myſterien her, die in

allen Ländern gespielt wurden *). Diese alte Einrichtung, übereinstimmend in den Hauptsachen mit der atheniſchen Bühne, mag vielleicht ein Abkömmling jener herrlichen Scene geweſen ſein. Sie blieb bei den Engländern bis unter Karl II. einheimiſch, in Amſterdam erhielt ſie ſich noch bis in das achtzehnte Jahrhundert, und die ſpaniſchen Autos wurden noch ſpäter durch eine ganz ähnliche Anſtalt verwirklicht. Dieſe Form der Bühne gebar ohne alle Theorie die Form des neuern europäiſchen Drama, das ſich ebenfalls in ſeiner innern Geſtaltung den Myſterien anſchloß. Dieſe Form, welche Mannichfaltigkeit, Epiſoden, das Komiſche neben dem Tragiſchen zuläßt, iſt uns Neuern eben ſo naturgemäß, eben ſo hiſtoriſch wie im Gemüth begründet, als es nur immer die Bühne der Griechen den Athenern und Hellenen ſein konnte. Wo etwas Großes Reife, wo das Schöne ſeine Vollendung ſuchte, hat es immer in England, Deutſchland und Spanien dieſe Form wiederfinden und erſtreben wollen. Nur mit der abweichenden Bühne der Franzoſen, als dieſe ſich Conventionen ergab, die nicht in der Kunſt ſelbſt liegen, als die erſtorbene und verwirrte Welt ſich bei ihnen, den Rathloſen, in der Poeſie Raths erholen wollte, und die Völker ihre Vorzeit ſchon vergeſſen, oder ſich gewöhnt hatten, mit vornehmem Blicke auf ſie hinabzuſehen, entſtand jenes Streiten und Hadern, welches zu keinem Reſultate führen konnte, indem man die Griechen und Ariſtoteles, die man nicht verſtand, und alſo deuten mochte, wie man wollte, zu Schiedsrichtern des Kampfes herbeiführte. Die Form des griechiſchen Drama iſt eine

*) Was ich hier nur kurz andeute, wird in meinem verſprochenen Werk über Shakſpeare weitläufig und, wie ich hoffe, genügend ausgeführt.

ollendete, in ſich und der Kunſt begründete, von den
riechen nach ihrem Weſen nothwendig ausgebildet. Ob-
eich nur die allerwenigſten ihrer Produkte auf uns ge-
mmen ſind, ſo belehren uns doch dieſe hinlänglich, wie
annichfaltig und verſchieden ſich auch in dieſer ſcheinbaren
eſchränkung die Aufgabe der Poeſie geſtalten konnte, und
r ſeit einiger Zeit vernachläſſigte Euripides gibt uns allein
hon hierüber ſehr wichtige Aufſchlüſſe. Dieſer Form ge-
nüber ſteht die zweite, eben ſo richtige und kunſtgemäße,
e des neuern europäiſchen Theaters, welche in England
rch Shakſpeare ihre höchſte Vollendung erreichte, eben ſo
aſſiſch (im ächten Verſtändniſſe des Worts) wie die griechiſche.
eit wir freilich die alte Bühne eingeriſſen und eine neue,
nz ungeziemende aufgebaut haben, auf welcher uns ſtatt
r Kunſt Wirklichkeit, und ſtatt der poetiſchen Täuſchung
n gaukelndes Hintergehen als die Aufgabe der Poeſie er-
heint, thun ſich Widerſprüche hervor, die ſich die alten
ramatiker nicht konnten träumen laſſen. Muß ſich unſere
aukelnde Gemäldeausſtellung erſt bei jeder Zwiſchenſcene
elche oft unbedeutend, vorübergehend, die Aufmerkſamkeit
rſtreuend ſein ſoll) verwandeln, ſo wird ſchon dadurch eine
ichtigkeit auf ſie gelegt, und eine Erwartung veranlaßt,
e den getäuſchten Zuhörer nachher um ſo verdrießlicher
immt. Ich kann hier nur in der Kürze dieſe Gedanken
deuten, um darauf aufmerkſam zu machen, wie noch im-
er aus dieſem Mangel innerer Anſchauung des Kunſtwerks,
nd weil die Wenigſten unſer jetziges Theater aus der
hantaſie entfernen können, der meiſte Tadel und das Nicht-
rſtändniß des Shakſpeare, ſelbſt bei den Engländern her-
hrt.

Von den früheſten Schauſpielen vor 1580, oder von
ch ältern können wir nur vermuthen, wie ſie mögen be-

ſchaffen geweſen ſein. Wir können auch von keinem der wenigen Stücke, die auf uns gekommen ſind, die Zeit genau angeben, in welcher ſie zuerſt ſind aufgeführt worden. Wann Shakſpeare das Theater als Schauſpieler betreten hat, iſt eben ſo wenig zu beſtimmen; in jenem Werke über ihn werde ich aber meine Meinung und die Gründe für ſie darlegen, daß er wahrſcheinlich viel früher für die Bühne geſchrieben hat, als man gewöhnlich von ihm glaubt, daß er wol zu den früheſten Theaterdichtern jener neueren Periode gehört.

Der berühmteſte jener Tage war ohne Zweifel Robert Green. Ein glückliches Talent, ein heiterer Geiſt, eine lebendige Imagination charakteriſiren alle ſeine Schriften, die er ohne ſonderliches Studium oder große Anſtrengung in die Welt warf. Er war ein Vielſchreiber, der mannichfaltige Gegenſtände, und keinen unglücklich, in der kurzen Zeit ſeines wilden Lebens behandelte. Er ſchrieb Schauſpiele, Gedichte, erbauliche und moraliſche Schriften, von denen manche den Charakter des Romans, andere den der Satire tragen; in einigen ſchildert er wol ſein eigenes Leben und deſſen Verirrungen; in andern ſpricht er ganz deutlich ſeine Reue und Zerknirſchung auf ergreifende Weiſe aus. Dieſe moraliſch-poetiſchen Schriften behaupteten noch lange nach ſeinem Tode ihren Ruhm bei Hohen und Niedern, zum Verdruſſe Ben Jonſons und anderer Kritiker.

Das Geburtsjahr dieſes merkwürdigen Mannes, der als einer der Gründer des engliſchen Theaters zu betrachten iſt, kann nicht angegeben werden, es muß aber um 1550 fallen, vielleicht nur wenig ſpäter. Er genoß eine gelehrte Erziehung und war ſo glücklich, in früher Jugend in Geſellſchaft anderer junger Leute Italien und Spanien beſuchen zu können. Wir erfahren aber aus einem ſeiner

Bücher (The Repentance of Robert Green), daß er auf ieſer Reiſe ſich wilden Ausſchweifungen ergeben habe. Nach einer Rückkehr war er 1578 in Cambridge Bachelor und 583 Master of arts. Er ſcheint im folgenden Jahre auf urze Zeit eine Pfarrſtelle in der Grafſchaft Eſſex verwal- et zu haben. Er gab ſie aber bald wieder auf, und war ielleicht, wie mancher gelehrte Abenteurer jener Tage, Schauſpieler; doch auch nicht lange, denn kurz nachher erheirathete er ſich mit einem liebenswürdigen Mädchen nd lebte mit ihr einige Jahre in ſtiller Glückſeligkeit auf em Lande. Er ſelbſt erzählt ſeine Geſchichte in einem Pamphlet, Never too late, welches 1590 erſchien*): nur eiß man nicht, wie vieles man in dieſen Beſchreibungen ür Wahrheit oder poetiſche Erfindung halten ſoll. Aber chon 1586 verließ er dieſen ruhigen Aufenthalt, um noch echs Jahre in London ein wüſtes, regelloſes und aufgeſpannt oetiſches Leben zu führen, welches grell mit Schwelgerei nd Elend, Erhebung des Gemüthes und tiefer Selbſtver- chtung und Zerknirſchung abwechſelte. Im ſchrecklichſten lend, von Reue zerriſſen, arm und verachtet ſtarb er 1592 n ſeinen beſten Jahren: ein Mann, von der Natur be- timmt, die Freude ſeiner Zeitgenoſſen, der Stolz ſeines Lan- es zu werden.

Der berühmte und berüchtigte Marlow war ſein ver- rauter Freund, ſo wie der Satirenſchreiber Naſhe: auch eorg Peele, der Dichter, gehörte zu ſeinen näheren Be- annten.

Von ſeinen Pamphlets, moraliſchen und vermiſchten chriften wiſſen wir ſo ziemlich die Zeit ihrer Entſtehung, e ſind auch noch in den Sammlungen von Seltenheiten

*) S. Drake. T. I. 480.

anzutreffen, und verdienten alle wol von neuem zugänglich gemacht zu werden, weil ſie für das Studium der Sprache und in vielen andern Hinſichten ſehr merkwürdig ſind. So lange die Engländer aber an dieſer kranken Vorliebe für Seltenheiten leiden, iſt daran nicht zu denken: denn was ſie von dieſen Sachen wieder aufgelegt haben, iſt, da ſie nur wenige Exemplare drucken, faſt eben ſo rar, wie die alten Ausgaben. Alles, was ich von dieſem Autor in London geſehen habe, ſchien mir wichtig und nicht jene wegwerfende Kritik zu verdienen, mit der ihn Ben Jonſon und andere abfertigen.

So ſehr er als moraliſcher Schriftſteller geleſen und gekannt war, ſo allgemein beliebt waren auch ſeine Schauſpiele. Aber von dieſen ſind nur die wenigſten gedruckt, und die Zeit, wann ſie geſchrieben, wann ſie zuerſt aufgeführt ſind, läßt ſich jetzt gar nicht beſtimmen. Zwei Urſachen veranlaſſen die Seltenheit der älteſten Schauſpiele. Die Eigenthümer der Schauſpielhäuſer fanden es vortheilhafter, die Volkskomödien, je mehr ſie ſich des Beifalls erfreuten, nicht durch den Druck bekannt und alltäglich zu machen; auch rechnete man erſt ſpäter die Schauſpiele zu dem, was man Literatur oder Poeſie nannte: viele ſprechen noch in ſpäteren Jahren als von einer Lächerlichkeit, geſammelte Komödien unter dem Titel Works herauszugeben. Von einer Anzahl vortrefflicher Schauſpiele beſitzen wir alſo nur ſehr wenige, bis ſpäter die Werke Jonſons, Shakſpeare's und Fletchers gedruckt wurden, als der Meiſter, die die Zeit beherrſcht haben. Wir beſitzen manches von Heywood, Maſſinger, und im britiſchen Muſeum gibt es eine große Anzahl engliſcher alter Schauſpiele, ſo wie auf der Univerſitätsbibliothek von Cambridge, aber die meiſten ſind neuer, als Green und Marlow. Am wenigſten iſt

von den Autoren gedruckt worden, die in dem Solde des guten Herrn Henslow ſtanden *).

Bei Green's Leichtigkeit zu arbeiten iſt es keinem Zweifel unterworfen, daß er viele Schauſpiele geſchrieben hat. Von den wenigen, die vor 1592 gedruckt ſind, würde ihm vielleicht eine ernſtere Kritik manche zuſprechen müſſen. Das berühmteſte und populärſte ſeiner Schauſpiele war der Pater Baco, im Jahr 1591 (wie wir aus Henslow's Liſte ſehen) in London geſpielt, aber gewiß nicht dazumal zuerſt; das Stück mag ſchon alt geweſen und vielleicht um 1588 oder noch früher geſchrieben ſein.

Einen wüthenden Roland brachte er auf die Bühne; ein beliebtes Volksſtück jener Tage, und welches ſehr merkwürdig iſt, ob es gleich nicht die heitere Trefflichkeit des Baco erreicht.

Ein Jakob IV. von Schottland ſo wie ein König Alphonſus von Aragon ſind nur ſchwach, ſeinen Hiob habe ich in London nicht antreffen können. Daß man ihm die ſchöne Emma, die Müllertochter, zuſchreiben will, geſchieht ohne Grund, da die Behandlung in dieſem Stücke ganz von der ſeinigen abweicht.

Der Magus „Pater Baco", welcher die Sammlung dieſer alten Schauſpiele eröffnet, iſt ein ſo joviales Werk, ſo mannichfaltig, launig, und in der Laune ſo edel gehalten, daß man es vortrefflich nennen kann. Es begreift ſich, wie es, gut geſpielt, ein Lieblingsſtück des londoner Publikums werden und lange bleiben mußte; auch wieder, wie ſchwer und wie leicht es dem großen Shakſpeare ward, da er ſchon

*) Dies iſt auch für die Kritik Shakſpeare's nicht unwichtig. Bei der Unterſuchung über die ſogenannten unächten Stücke wird dieſer Umſtand heller beleuchtet werden.

ſo glückliche Vorbilder fand. Schwer, da die Aufgabe nicht jeder löſen konnte, dieſen gleich zu kommen, und leicht, da ſeinen mannichfaltigen Beſtrebungen ſo glücklich und auf die rechte Weiſe vorgearbeitet war.

Schon früh galt der berühmte Baco für einen Zauberer. Dieſen alten Volksglauben hat der Dichter ſehr glücklich benutzt und daran eine liebliche Novelle von einem ſchönen Landmädchen geknüpft, welcher ſich ein reicher Graf vermählt, nachdem der Prinz von Wallis ſeine Leidenſchaft bezwungen hat. Dieſer heirathet die ſpaniſche Prinzeß, und der deutſche Kaiſer Friedrich bringt bei dieſer Gelegenheit einen andern großen Mathematiker und Zauberer, Jakob van der Maſt mit, um mit den Engländern zu disputiren. Der deutſche Kaiſer (Friedrich II. der Hohenſtaufe) iſt ſonderbar genug gezeichnet, und ſehr verſchieden von dem wirklichen. Seinen gelehrten Freund kenne ich nicht, und habe mich vergebens nach beſtimmteren Nachrichten von ihm umgethan. Das Gedicht ſchließt ſehr edel mit einer poetiſchen Prophezeiung auf die glücklichen Zeiten der Eliſabeth; eine Verehrung, ja Vergötterung der Königin, die ſehr häufig in Prologen oder Epilogen jener alten Stücke, oft bis zur übertriebenen Schmeichelei geſteigert, wiederkehrt, die aber doch nur Stimme des Volks war, welches ſich keinen beſſern Herrſcher wünſchte.

Dieſes Stück gleicht in ſeiner lieblichen Harmonie manchem jener alten Gemälde aus einer Zeit, bevor die Kunſt ihre höchſte Vollendung erreicht hatte. Dieſe ſind, als man ganz in neuer Manier und conventionellen Formen untergegangen war, vergeſſen geweſen und ſeitdem, als der Sinn für das Bedeutſame und Poetiſche wieder erwachte, von vielen überſchätzt worden. In der Poeſie iſt eine ſolche Uebertreibung weniger zu beſorgen. Es fehlt in dieſer heitern Landſchaft

n gemüthlichen Figuren, ungeachtet ihrer poetiſchen Be-
utung und mimiſchen Beweglichkeit, noch jene dreiſte und
oßartige Entfaltung der Glieder, ſowol in den komiſchen
ie in den ernſteren Scenen, die die Gemälde Shakſpeare's
wunderbar verherrlicht. Wo wir das Letztere wahrneh-
en, vermiſſen wir ohne Schmerz dieſe Goldumfaſſungen,
eſe leuchtenden Farben, die uns an dieſem früheren Bild-
erke bezaubern. Daß Shakſpeare ſehr jung ſchon vieles
abſichtigte, was außerhalb dem Bereiche ſeiner Zeitgenoſſen
g, iſt es eben, was ſeinen frühern Werken zuweilen jene
enialiſche Ungeſchicktheit gibt, an welcher nur große Gei-
er leiden können. Auch Marlow findet die befriedigende
armonie des Green in keinem ſeiner Werke, er will das
ngeheure, Rieſenhafte, und fällt darüber oft in das Schwül-
ige und Wahnſinnige, ſeine Tragödie iſt mehr blutig und
rauſam als tragiſch, es iſt oft, als hörte man einen Ver-
ückten faſeln, wenn der Dichter ſeine tragiſchen Perſonen
erade die höchſten Töne will anſchlagen laſſen. Und doch
uß ſelbſt die ſtrenge Kritik einräumen, daß ſein Jude von
Malta ein großartiges Werk, und ſein Eduard II. faſt eine
ollendete Tragödie zu nennen ſei. Dieſer heftige und
ahrhaft poetiſche Geiſt, vielleicht mit noch größeren Ta-
enten, als R. Green, ausgeſtattet, erreichte die Periode
einer Reife nicht, er überlebte ſeinen bedauernswürdigen
reund nicht lange und ſtarb, auch ein Opfer ſeines aus-
chweifenden Lebens, auf eine gewaltſame Art.

Dem aufmerkſamen Leſer wird es nicht entgehen, welche
ehr als oberflächliche Aehnlichkeit der Pater Baco mit dem
flurſchützen von Wakefield, George Green hat. (S. mein
Engliſches Theater, 1. Band.) Die Anordnung, die Laune,
ie Sprache, die Art, die mythologiſchen Bilder einzufüh-
en, die Liebeserklärungen, die Schilderungen, alles kommt

überein, und im Original noch auffallender, als es der Ueberſetzer hat wiedergeben können. Ich bin jetzt, nachdem ich noch mehr als damals von den Schriftſtellern dieſer ältern Zeit geleſen habe, überzeugt, daß jenes vortreffliche kleine Luſtſpiel ebenfalls von R. Green iſt. Stoße man ſich übrigens nicht daran, daß hier wie dort (und auch bei andern Verfaſſern, auch bei Shakſpeare) unſchuldige Landmädchen eine gewiſſe mythologiſche Gelehrſamkeit zeigen. Dieſe Kenntniß war damals wirklich ziemlich allgemein verbreitet, die Stadtfeſte, Aufzüge, die moraliſchen und allegoriſchen Feierlichkeiten, alle beliebte Gedichte und Romane ſorgten dafür, die Kenntniß der griechiſchen Gottheiten zu verbreiten und zu erhalten. Wie man wol ehemals in unſern Büchern die Landfräulein mit Gellert bekannt ſein ließ, wie ſie jetzt in den Schilderungen ihrer Bildung Schiller ſchätzen müſſen, ſo verhielt es ſich damals mit den mythologiſchen Namen, die jetzt freilich manche Leſerin, ſelbſt von höherem Stande, ſich wird müſſen erklären laſſen.

Das zweite Stück dieſer Sammlung, „Arden von Feversham", iſt vielleicht nicht viel jünger, als das vorige. Wenigſtens war es im Jahre 1592 ſchon ein beliebtes Volksſchauſpiel. Es wurde auch in dieſem Jahre gedruckt.

Beim erſten Anblick zeigt ſich hier mehr als eine Aehnlichkeit mit dem Schauſpiele Greens. Dieſelbe Luſt an Erinnerungen der Mythologie, ein ähnlicher Periodenbau, auf ähnliche Art die ausgeſponnenen Gleichniſſe. Dringt man aber tiefer ein, ſo überwiegt und verdrängt das Ungleichartige jene erſte ſcheinbare Aehnlichkeit. Vers und Sprache ſind weniger harmoniſch und wohllautend, der Dichter hat mehr zu kämpfen, die Gedanken auszudrücken, aber ſeine Gedanken und Gefühle gehen auch ſchon tiefer, ergreifen

ehr, ſuchen oft ſchon das Wunderbare, und Wort und
usdruck wollen deshalb nicht immer folgen.

Feversham iſt ein kleines freundliches Städtchen in Kent,
icht weit von Rocheſter, zwiſchen Canterbury und London.
an überſieht, wenn man von der letzten Stadt durch Fe-
rsham reiſet, vorher auf der Höhe die ganze Gegend,
eht unten, jenſeit der Stadt, die Themſe fließen, die hier
hon ſehr breit und dem Meere ähnlich iſt; bei hellem Wet-
er unterſcheidet man im Fluſſe die Inſel Sheppey ganz deut-
ich. — Die Ermordung des Arden, eines Edelmannes die-
er Stadt, die unter Eduard VI. im Jahre 1550 geſchah,
achte in der Gegend ſowol wie in der Hauptſtadt großes
ufſehen. Die engliſchen Chroniken erzählen alle dieſe Be-
ebenheit, und der Dichter, der ſich, wie es ſcheint, an Ort
nd Stelle noch näher von den Umſtänden unterrichtet hat
die Sache war kaum erſt vor 40 Jahren geſchehen), ver-
chmäht die gering ſcheinenden Zufälle und viele Kleinigkei-
en nicht (die freilich nur einem ſo poetiſchen Auge ſicht-
ar werden), um uns ſo früh das ächte Muſter einer bür-
erlichen Tragödie zu geben, um aus allen dieſen unbedeu-
enden Geringfügigkeiten ein Gemälde zu bilden, das uns
ben durch die Wahrheit tief erſchüttert, deſſen große mora-
iſche Geſinnung tief eindringt und eine ſo überzeugende
raft entwickelt, wie es ſo manche ſpätere Dichter bei viel
rößeren Anſtalten und mit weit mehr Anſtrengung nicht
ermocht haben.

Arden iſt unruhig, ſein Freund tröſtet ihn, und bald
arauf ſehen wir die Verſchwörung ſeines Weibes und ih-
es unwürdigen Buhlen gegen ſein Leben. Alice, obgleich
on guter Familie, iſt als Frau eben ſo unwiſſend, wie es
Mosbie iſt; ſie meinen, ein Maler könne den Mann durch
in Bild, das andern unſchädlich bleiben ſolle, vergiften.

Dieſem albernen Maler wird die Dienſtmagd zum Lohne verſprochen, die zugleich die Schweſter des Geliebten iſt. Der Maler hat indeß der Frau ein grobes Gift gegeben, das ſie dem Manne, der nach London reiſet, in die Suppe thut; er merkt den widrigen Geſchmack und die Abſicht mißlingt. In London, im Gedränge, fern von der Heimat, ſoll nun die Unthat geſchehen. Gewiſſenloſe Mörder werden gedungen. Dieſe lauern dem Manne auf, ein Zufall rettet ihn. Jetzt ſoll der eigene Diener, welcher auch durch den künftigen Beſitz der Magd gekörnt wird, die Thür des Gaſthauſes offen laſſen, und ſo den Herrn ſeinen Mördern überliefern. Es iſt Nacht, der furchtſame Diener denkt ſich die Ermordung ſo lebhaft, daß er in Schauder und von Angſt getrieben um Hülfe ruft. Ein großer, wahrhaft tragiſcher Moment. Franklin und Arden erwachen, ſie verſchließen die Thür, und der günſtige Augenblick für die Böſewichter iſt wieder verloren.

Mosbie indeſſen, in Erwartung des glücklichen Ausgangs, macht Plan über Plan; um ſicher zu ſein, müſſen noch andere in Zukunft fallen, ja Alice ſelbſt iſt ihm nur todt unſchädlich. — Hier wird man unwillkürlich an König Johann, auch Richard III., ſelbſt den ſpätern Macbeth erinnert. — Sie hat indeſſen bereut; eine tief tragiſche Scene, ihr Zwiſt und die endliche Verſöhnung.

Die Mörder finden es jetzt am ſicherſten, ihrem Schlachtopfer unterwegs aufzulauern. Er iſt auf der Themſe zurückgereiſt, muß aber unten das Schiff verlaſſen, um über Wieſe und durch Gebüſch nach Feversham zu gelangen. Indem ſie ihn auf der Matte erſchießen wollen, kommt Lord Cheiny, der auf der Inſel Shepey wohnt und eben nach Hauſe eilt; er lädt Arden zu ſich ein. Am folgenden Tage verſpricht dieſer ſeinen Beſuch. Es fällt ſo dicker

Nebel, daß er, indem er über die Matte und zur Fähre geht, wieder von den Böſewichtern verfehlt wird. Da alles verunglückt, ſucht Mosbie, als Arden zurückkehrt, Streit mit ihm, die Gedungenen eilen hinzu, um Arden in der Verwirrung niederzuſtechen; dieſer aber, tapferer und geſchickter, verwundet Mosbie, die feigen Mörder fliehen. Alice weiß den unglücklichen Mann zu bereden, alles ſei nur Scherz geweſen; er iſt ſchwach genug, ſich mit ſeinem elenden Gegner wieder zu verſöhnen. Eine unausweichliche Nothwendigkeit zwingt die Verbrecher, die Unthat im eigenen Hauſe des Mannes zu verüben; als ſie geſchehen iſt, verlieren alle die Faſſung und ſtürzen der Entdeckung blindlings entgegen. Alles dieſes iſt groß und erſchütternd gemalt, mit unbeſchreiblicher Treue, und doch iſt die Beklemmung, die ſo leicht eine Criminalgeſchichte hervorbringt, faſt in allen Theilen vermieden. Mit großer Weisheit zeigt uns der Dichter vom Anfange, wie die Anſtalten ſo ſchlecht getroffen werden, daß ſie verſagen müſſen, oder auch zugleich die Entdeckung herbeiführen. Wir ſehen aber eben ſo deutlich, daß die handelnden Perſonen, falls ihnen ſelbſt ihr Anſchlag gelänge, wenn ſie ſelbſt ihre Schwäche und die beängſtigenden Gefühle bewältigen könnten, doch nicht glücklich oder ruhig ſein würden: der gelungene Mord würde nur der Prolog anderer Mordthaten ſein, bis zur Selbſtzerſtörung. Eine Lehre, die uns Shakſpeare immer wieder bei jeder Gelegenheit ſo eindringlich predigt.

Die Charaktere ſind mit großem dramatiſchen Verſtande entworfen und durchgeführt, ganz der Sache angemeſſen, um die Begebenheit möglich zu machen, und niemals ihre Sphäre verlaſſend. Arden, ein ſchwacher gutmüthiger Mann, ſeinen Zweifeln und Beſorgniſſen preisgegeben, am Gefühl gekränkter Ehre faſt verblutend, und doch wieder

beim ſchwächſten Anſchein nur gar zu geneigt, ſeinen Argwohn zu beſeitigen, der aber bald darauf deſto ſtärker wiederkehrt. Das ächte Gemälde eines Unglücklichen! Er verzeiht faſt zu leicht, eben weil das Gleichgewicht ſeines Gemüthes ſchon geſtört iſt. So friedlich er iſt, ſo erſcheint er doch als ächter Edelmann, tapfer und entſchloſſen, wenn die Gelegenheit ihn aufruft. Habſucht iſt der ſchlimmſte Flecken in ſeinem Charakter, aber dennoch erſcheint er uns durch das ganze Gedicht edel und liebenswürdig.

Alice, ſeine Gattin, zeigt weit mehr Charakter. Ihre Verirrungen haben ihr eine Gefühlloſigkeit gegeben, durch welche nur einmal und dann am Schluß wieder ein beſſerer Sinn aufleuchtet. — Mosbie iſt immer gemein und ſchlecht, eine von den Erſcheinungen, bei welchen es unbegreiflich wird, wie ſie ſo oft bei ſchönen und fein erzogenen Frauen Glück machen können. Hier iſt es eben die dunkle Verblendung einer verächtlichen Leidenſchaft, die nicht ſelten den Augen der Beobachtenden wie eine Bezauberung erſcheint. — Michael, der Diener, iſt aus jenen Widerſprüchen zuſammengeſetzt, die ſich ſo häufig bei Menſchen ſeiner Gattung finden, die ſie, mehr noch als ihr Gewiſſen, den forſchenden Gerichten überliefern; bald ſchlimm, bald gut, faſt immer ohne Urſach und innern Zuſammenhang, wodurch ihre Thaten ſo oft den Charakter des Blödſinnes oder Wahnwitzes annehmen; wie jeder wiſſen wird, der ſich nur etwas mit Criminalgeſchichten bekannt gemacht hat.

Unvergleichlich dünkt mir die Schilderung jener Mörder, denen für Geld jedes Leben feil iſt. Immer prahleriſch, alle Welt, ja ſich ſelbſt mit ihrer Grauſamkeit bedrohend, und, wenn die Gelegenheit da iſt, feige, oder den Kopf und die Faſſung verlierend.

Daß der Goldſchmidt nach den engliſchen Geſetzen auch

dem Gericht verfällt, kann uns hart und unpassend dünken. Wenn er hier nicht so ausdrücklich schuldig ist, so sehen wir doch vorher, wie gern er Hehler und Käufer von gestohlenen Sachen ist, und die Strafe findet ihn hier bei einer That, in die er ziemlich unwissend verwickelt wird.

Wenn ich diese bürgerliche Tragödie in Plan, Charakter und Ausführung vortrefflich nenne, so will ich damit nicht jeden kleinen oder größern Auswuchs, jeden übertriebenen Ausdruck, oder lahmen Vers rechtfertigen.

Und der Autor?

Das Trauerspiel ist anonym auf uns herabgekommen, ich habe bis jetzt nirgend eine frühere Andeutung gefunden. Die alte Quartausgabe gehörte zu den größten Seltenheiten in England, als es im Jahre 1770 einem gewissen Jakob in Feversham einfiel, es von neuem drucken zu lassen und in einer schwachen Vorrede, hauptsächlich durch wenige nichtsbeweisende Parallelstellen, zu behaupten, es rühre von Shakspeare her. Malone und andere Commentatoren des großen Dichters haben natürlich ihr Gespött mit Mr. Jakob, dessen Vorrede, wenn sie allein das Fundament ausmachen soll, leicht zu vernichten ist. Da die Kritiker nun überdies das Werk, wie so viele alte Schauspiele, ja selbst so manche anerkannte des großen Dichters, ganz schlecht und albern finden, so ist es bei diesen unerschütterlichen Vorurtheilen nicht zu verwundern, wenn keiner die Sache näher untersucht, ja das Stück selbst nur aufmerksam gelesen hat.

Je mehr man sich aber darin vertieft, es studirt, nicht blos obenhin lieset, je näher tritt die Ueberzeugung, daß es dennoch kaum von einer andern Feder, als der Shakspeare's herrühren könne. Wenn man sich den alten König Johann vergegenwärtigt, Cromwell und den Londner Verschwender, so findet man in diesen und in manchen andern frühern

Compoſitionen Ton und Sprache wieder. Am meiſten aber charakteriſirt den großen Dichter jenes tiefe moraliſche Gefühl, welches das Gemälde ſo tiefſinnig und ernſt beleuchtet, ſo daß es nicht allein durch ſeine Schrecken wirkt, welches auch ein gewöhnlicheres Talent hätte hervorbringen können. Wie Schattengeſtalten liegen ſchon manche große Gedanken des Macbeth hier im Dunkeln, Anklänge aus dem dritten Richard ſind nicht ſelten, einige Töne aus andern Gedichten des Meiſters. Der Kenner wird manche Uebergänge bemerken, die dieſem geläufig ſind, eine gewiſſe Art, die Gedanken zu wenden oder abzubrechen. — Doch ſei es hier mit dieſen Andeutungen genug, das Werk mag ſelber für ſich ſprechen. Es bleibt merkwürdig, wenn es auch ein ganz unbekannter Dichter geſchaffen haben ſollte.

Ich zweifelte nicht, dieſen neuen Abdruck in London anzutreffen. Es war aber eben ſo unmöglich, ihn zu finden, als die erſte Quartausgabe, ſo daß ich auch dieſes Schauſpiel auf dem Muſeum copiren ließ. Vor einigen Jahren machte mir mein Freund, Herr Schall in Breslau die Freude, es mir als ein Geſchenk, nebſt einer noch ſeltneren Originalausgabe der Fair Emm (die im zweiten Bande erſcheinen wird) zu ſenden. Letztere befindet ſich ebenfalls unter meinen Manuſkripten. — Herr Schall ſelbſt hatte ſchon für die Bekanntmachung einige Akte dieſes Trauerſpiels überſetzt, hat aber nachher dieſe ſeine Arbeit verlegt oder verloren.

Lillo, ein Goldſchmidt in London, machte ſich um das Jahr 1740 als Dichter bekannt. Sein Georg Barnwell, oder der Kaufmann von London, erhielt den größten Beifall. Dieſe bürgerliche Tragödie, ſo einfach geſchrieben, mit den Zufälligkeiten des gewöhnlichen Lebens, erſchien vielen damals als ein Meiſterwerk, ſie glaubten hier das wahre

Bild der großen Natur zu erkennen, das sie so schmerzlich seit lange in conventionellen Tragödien und leerer Wortpoesie vermißt hatten. In Deutschland erregte dieses Stück noch größere Sensation. Es war das erste, welches die Alexandriner und französischen Trauerspiele aus ihrer Ruhe und sicheren Autorität aufstörte. Die Verehrer dieses, bei uns neuen, englischen Geschmacks erhoben das Schauspiel über alles; die Rührung, die es damals hervorbrachte, muß außerordentlich gewesen sein, man sieht es vorzüglich aus der Art, wie Gottsched und die Rechtfertiger der alten Schule diese neue Erscheinung aufnahmen. Es wurde in Deutschland wie in England ein eigentliches Volksstück, es war jedermann, selbst dem Niedrigsten bekannt, der sich auch sonst um das Theater nicht kümmerte. Etwa erst seit dreißig Jahren ist es bei uns völlig von der Bühne verschwunden. Von diesem Lillo rührt auch die unglückliche Neugier (The fatal curiosity) her, die auf dem deutschen Theater niemals hat Glück machen wollen. Es ist dieselbe Geschichte, welche sich auf eine wirkliche Begebenheit gründen soll, die Werner seitdem in seinem vierundzwanzigsten Februar vorgetragen hat. Lillo's letzter Versuch (den er nicht ganz endigte) war eine Umarbeitung der alten Tragödie des Arden von Feversham. Er hat nur wenig vom alten Dichter beibehalten, ist in dessen Absichten und den Charakter des Werkes gar nicht eingedrungen, kurz, hat die alte Dichtung zerstört, ohne etwas Tüchtiges an dessen Stelle erschaffen zu können. Diese Umarbeitung ward nach des Verfassers Tode 1759 aufgeführt, machte aber gar kein Glück.

Neben den Universitäten, deren Versuche auf die wahren Dichter der Nation, wie schon oben gesagt ist, gar keinen Einfluß äußerten, hatte sich auch, schon früher als die Volksbühne, gewissermaßen ein Hoftheater gebildet. Die Knaben,

welche in der Kapelle der Königin beim Gottesdienſte ſangen, auch außerdem zu Aufführung weltlicher Muſik gebraucht wurden, ſpielten am Hofe zu Zeiten Komödien. Von einem Muſikmeiſter der Königin, Richard Edwards, beſitzen wir zwei nicht ungeſchickte dramatiſche Gedichte, Damon und Pithias und Palämon und Arcitas. Er ſtarb 1565, ein Jahr nach Shakſpeare's Geburt. In jenen früheren Zeiten galten ſeine Komödien viel, ja auch noch ſpäterhin, als ſich das Volksſchauſpiel ſchon ſeiner Ausbildung näherte, wurden ſeine Arbeiten von den gelehrten Kritikern immer noch jenen neuen vorgezogen, die man lange Zeit für unbedeutender hielt, weil ſie das Volk ergötzten. Dieſe vornehme Kritik hat man bei allen Völkern in verſchiedenen Zeitaltern wahrgenommen, und dieſer Ton läßt ſich zuweilen auch in unſern Tagen noch hören.

Wichtiger als Edwards war John Lily, der nicht nur auf das Schauſpiel, ſondern auch auf die ganze Bildung ſeiner Zeitgenoſſen, ſo wie auf die Sprache von großem Einfluß war. Sein Euphues erſchien 1580, ein Modell, welches der Hof, die feineren Leute und viele Schriftſteller ſich anzueignen ſuchten. Der Beifall, den dieſes Buch fand, war allgemein. Eine ähnliche Erſcheinung, wie der ſogenannte Stilo culto, der zwanzig Jahre ſpäter die ſpaniſche Literatur zu verwirren anfing. Merkwürdiger ſind eigentlich die Luſtſpiele Lily's, neun an der Zahl, von denen aber nur ſechs im Druck erſchienen ſind, alle am Hofe mit großem Beifalle aufgeführt, wahre Hofkomödien, da in manchen auch Anſpielungen auf die Königin, ihre Zeit und Umgebung angebracht ſind, manchmal ſo fein und verſteckt, daß es uns jetzt unmöglich fällt, das allegoriſche Räthſel zu löſen.

Wenn auch Lily's ſpitzfindige Witzſpiele, ſeine weit ausge-

ſponnenen Gleichniſſe, ſeine pedantiſche Feinheit bald veralten mußten, ſo iſt er dennoch allen zum Studium zu empfehlen, denen es um genauere Kenntniß jener Zeit und ihrer Bildung zu thun iſt: derjenige aber, der die Sprache jener Zeit und den Gang ihrer Entwickelung will kennen lernen, muß ſich völlig vertraut mit ihm machen, und es iſt daher ſehr zu loben, daß der Fortſetzer der Old Plays von Dodsley noch einige ſeiner Schauſpiele in ſeine Sammlung aufgenommen hat. Shakſpeare hat es nicht verſchmäht, von ihm zu entlehnen und ihn öfter nachzuahmen; die Erklärung mancher Sprichwörtlichkeit, mancher dunkeln Stelle des Dichters findet ſich in Lily, was die Commentatoren ſo oft überſehen haben.

Die letzten Komödien Lily's wurden noch geſchrieben und geſpielt, als ſich das Volkstheater ſchon erhoben hatte, als es ſchon ein Bedürfniß der Stadt und der höhern Stände geworden war. Es iſt ungewiß, wann Lily ſtarb: wahrſcheinlich im Jahre 1598.

Dieſes Jahr iſt für die engliſche Bühne die merkwürdigſte Epoche, denn es bezeichnet den Aufſchwung zum Höchſten und Vortrefflichſten, welches die Poeſie nur jemals auf dieſem Wege errungen hat.

Wie faſt alles in Shakſpeare's Geſchichte dunkel iſt, wie man ſich faſt nur mit Vermuthungen helfen kann, ſo iſt es doch gewiß, daß er ſich ſchon mehrere Jahre vor dieſem Zeitraume von der Bühne Henslows entfernt hatte. Es gab auch andere Theater, es entſtanden neue Verbindungen, von dieſem oder jenem Lord beſchützt. An der alten Tradition von dem bedeutenden Geſchenk ſeines Freundes Southampton mag etwas Wahres ſein, wenn auch vielleicht mehr oder minder von den tauſend Pfunden abzurech-

nen iſt. Aber das iſt Thatſache, daß im Frühjahr 1598 das eben erbaute Theater, der Globus, in Southwark an der Themſe eröffnet wurde; daß hier Shakſpeare nicht mehr ein gewöhnlich beſoldeter Schauſpieler, wie vorher, war, ſondern daß er ſeinen Theil an der Einnahme hatte. Viele ſeiner Stücke, die er unterdeſſen gearbeitet und zurückgehalten, erſchienen, anſtändiger gegeben, wie bei jener erſten Geſellſchaft; denn Burbadge und manche der beſten Schauſpieler waren ihm gefolgt, junge Talente ſchloſſen ſich ihm an, und es ſcheint, daß dieſe theatraliſche Begebenheit damals große Senſation gemacht habe, und mit Recht als eine Reform, als ein Aufſtreben der Bühne nach einem höhern Standpunkt angeſehen wurde. Shakſpeare ſtand damals in der Blüthe ſeines Ruhms, er war der Liebling des Volks, ohne Nebenbuhler, die vornehme Welt erwies ſich ihm freundlich, und wegen ſeines Adonis und der Lucretia rechneten ihn auch diejenigen, welche eigenſinnig das Theater als ein unbedeutendes Spiel betrachteten, zu den beſten neueren Dichtern. Alles, was der große Dichter in jenen Jahren geſchrieben hat, iſt auch von einer hohen, trunkenen Begeiſterung überleuchtet, es war eine zweite höhere Jugend, die ihm friſcher und blühender als ſeine erſte wiederkehrte. Dieſe herrlichen Tage waren freilich der Prolog zu bittern Erfahrungen, aus denen etwas ſpäter die tiefſinnigſten Werke, Hamlet, Lear und Macbeth, emporſtiegen.

Da wir von jenem Volkstheater, welches zum Theil der Mr. Henslow verwaltete, zufällig die meiſten Nachrichten haben, ſo ſehen wir aus dieſen denn freilich, daß bei dem Trefflichen auch viel Manufakturweſen, beſtellte und eilige Arbeit, und oft nur ein Berechnen auf Gewinn war. Deshalb wandten ſich an dieſes Schauſpiel viele hülfsbedürftige

Poeten, von denen viele anonym blieben; oft arbeiteten, wie in Spanien, zwei, drei oder vier eilig ein Schauspiel aus, das durch Tagesbegebenheiten in seiner Neuheit einen Reiz für die Menge hatte. Der Schauspieler Allen, Henslow's Schwiegersohn, dem Globus nacheifernd, baute gleich darauf ebenfalls ein neues Haus, die Fortuna, und eröffnete es 1599. Er konnte im Spiel mit dem berühmten Burbadge wetteifern, und es scheint wol gewiß, daß damals London eine große Anzahl tragischer sowol wie komischer Schauspieler besaß, von einer solchen Vortrefflichkeit, daß sich schwerlich die berühmtesten der spätern Jahre mit diesen messen dürften. Diese Fortuna bewarb sich auch um gute Dichtungen, behielt aber vorsätzlich die Art und Weise des ganz Volksthümlichen, und blieb eine Stufe unter dem Globus stehen, der neben diesem Charakter zugleich den der gebildeten feinen Komödie erstrebte: vorzüglich im Winter, wenn diese Truppe in einem kleinen Hause in Blackfriars für höhere Preise, also auch für eine gebildetere Gesellschaft spielte. Der Sommer war damals in London die wahre Theaterzeit, er brachte die größten und sichersten Einnahmen in den geräumigen offenen Häusern der Vorstadt.

Das Jahr 1598 ist in Londons Theatergeschichte aber noch wegen eines andern Umstandes merkwürdig. Der berühmte Ben Jonson, der schon vorher manches für Henslow's Theater geschrieben hatte, gab dem Globus das erste Stück von denen, die er nachher als seiner würdig anerkannt hat. Dieser Geist, einer der schärfsten und witzigsten, in seinen bessern Lustspielen groß und unübertrefflich, von classischer Gelehrsamkeit genährt und begeistert, entzweite sich nach seinem zweiten Drama mit den Schauspielern, und ließ nun auf einem kleinern Theater von den Singeknaben

einige seiner Lustspiele aufführen, die in ihrer Schärfe zugleich eine sehr polemische Tendenz haben *).

Diese Kinder, welche schon immer in dramatischen Spielen waren geübt worden, und von denen viele bei den größeren Theatern als gute Schauspieler späterhin eintraten, machten, besonders wol durch Ben Jonson's Unterricht, großes Aufsehen. Es wurde Ton, man hielt es für vornehmer, dieses Theater zu besuchen, und andere Dichter, die entweder vom Globus zurückgewiesen waren, oder sich vielleicht für zu vortrefflich hielten, ihre Werke von gewöhnlichen Schauspielern recitiren zu lassen, ahmten Ben Jonson's Beispiel nach und gaben diesen Kindern ihre Schauspiele zur Aufführung. Ben Jonson war nun auch der erste, der die bisher unschuldige und reine Freude der Dichter wie des Publikums störte, indem er sie zu erhöhen strebte. Aus seiner Kenntniß der Alten, aus seiner einseitigen Begeisterung für diese suchte er mit Schärfe und Bitterkeit eine

*) Gifford, in seiner sonst trefflichen Ausgabe des Ben Jonson, will mit englischem Vorurtheil für seinen Autor alles zum Besten kehren. Es wird nicht schwer sein, die Sache auf dem richtigen Punkte festzuhalten, damit sie erscheine, wie sie ist. — Sollte ein und anderer Leser vielleicht meinen, daß ich hier schon zu viel aus der Schule schwatze, so antworte ich, daß es nicht sonderlich schadet, wenn manche größere oder kleinere Entdeckung und Forschung hier schon durch Winke angedeutet wird, da es meiner Art entgegen ist, im Gespräch über literarische Gegenstände gegen andere Freunde der Poesie den Schweigsamen zu spielen. So ist manches von meinen Ansichten und Erfahrungen doch auch schon, zuweilen wol erst durch die zweite und dritte Hand, ins Publikum gekommen. Und immer lehren viele das am liebsten, was ihnen bis dahin unerhört war, was sie eben erst lernten.

Kritik zu entwickeln und anzuwenden, die, wenn ſie ſelbſt philoſophiſcher geweſen wäre, nicht auf die Erzeugniſſe der neuen Bühne, am wenigſten auf Shakſpeare paßte. Es ging ihm hier, wie es ſo oft kräftigen Naturen geſchieht, daß ſie ihren Mangel an Sinn und Empfänglichkeit für einen höheren Standpunkt halten, und diejenigen, die ſich an dem begeiſtern, was ſie verwerfen, für Schwächlinge und Blödſinnige anſehen. So war denn ſein Kampf gegen den großen Meiſter ein ganz ehrlicher, und gewiß nicht aus gemeinem Neide entſproſſen: denn weder Ariſtoteles noch Horaz billigten dieſe Erſcheinung der neuern Zeit, noch war im Seneca, Euripides oder Plautus eine ähnliche nachzuweiſen. Er glaubte alſo recht zu thun, wenn er das ganze Theaterweſen, Dichter und Schauſpieler herabſetzte. So wurde es denn deutlich ausgeſprochen, daß er, nur er und ſein Kindertheater, auf dem rechten Wege ſeien; andere Schriftſteller nahmen Theil, die Dichter des Globus widerſprachen, und ſelbſt im Hamlet hat Shakſpeare nicht laſſen können, auf dieſen literariſchen Kampf mit einiger Bitterkeit anzuſpielen *).

*) S. Hamlet, in der Scene mit den Schauſpielern: But there is, Sir, an aiery of children, little eyases, that cry out on the top of the question, and are most tyrannically clapp'd for't: these are now the fashion: and so berattle the common stages (so they call them), that many, wearing rapiers, are afraid of goose quills, and dare scarce come thither. — „Aber es hat ſich da eine Brut von Kindern eingefunden, kleine Neſtlinge, die immer über das Geſpräch hinausſchrein und höchſt grauſamlich dafür beklatſcht werden. Dieſe ſind jetzt Mode, und beſchnattern die gemeinen Theater (ſo nennen ſie's) dergeſtalt, daß Edle, die Degen tragen, ſich vor Gänſekielen fürchten und kaum wagen hinzugehen." — Ich weiß nicht, ob Schlegel die Stelle

Ben Jonſon kehrte zwar ſpäterhin zum Globus zurück, und ließ ſeine beiden größten Meiſterwerke, den Volpone und Alchemiſten, von dieſer Truppe ſpielen; auch andere Schriftſteller, ſelbſt Fletcher wechſelten wieder; indeſſen ſtanden dieſe drei Bühnen demungeachtet feſt, und jede behielt einen gewiſſen Ton, den ſie niemals ganz verklingen ließ. Die kritiſche Partei, die ſich als die rechtgläubige ankündigte, war anfangs und auch noch nach Jahren unpopulär; ihr Stifter und Haupt, der gewaltige Jonſon, mußte zu ſeinem Leide erfahren, daß nur wenige ſeiner Stücke, und dieſe ſelbſt nur einen getheilten und mäßigen, Beifall fanden. Fletcher, ſpäterhin der Lieblingsdichter der Nation, war in vielen ſeiner Schauſpiele ſo unglücklich, gänzlich zu mißfallen. Dieſe beiden und der früh verſcheidende Beaumont ſind als die Häupter dieſer Partei anzuſehen, faſt immer, offen oder verdeckt, mit Ernſt und Scherz ringend gegen die Volkspoeſie des Globus, deſſen vorzüglichſte Stütze Shakſpeare war. Dieſem ſchloſſen ſich viele Dichter, aber nicht ohne Ausnahme an, nur alsdann, wenn ihnen ein Werk beſonders gelungen ſchien, wenn ſie es in beſſere Geſellſchaft einführen wollten; ſonſt übergaben ſie es dem dritten, wol dem beſucheeſten Theater, das die meiſten Neuigkeiten, oft aber auch nur lockere Waare lieferte, dem Dichter aller Art zuſtrömten, genannte und ungenannte. Wie hier die Eintrittspreiſe wohlfeiler waren, ſo war auch wol der Lohn für

ganz verſtanden hat, wenigſtens iſt für mich im Deutſchen eine gewiſſe Dämmerung darin, die das Original nicht hat. To berattle war damals der Modeausdruck der feinen Welt für „etwas verläſtern," — „ſie verläſtern die gemeinen Theater (Globus, Fortuna) — denn ſo nennen ſie dieſe — (als Zurückſetzung gegen die Bühne der Kinder), daß ſelbſt Vornehme, Degentragende, ſich vor den Gänſekielen der erbitterten Autoren fürchten."

komödie und Tragödie geringer; aber schwerlich wurde auch ier irgend ein Versuch abgewiesen, der nur den kleinsten ffekt zu machen versprach. Wie die Kinder die künftigen chauspieler lieferten, so erwuchsen bei der Fortuna und den ndern Bürgertheatern (der Rose, dem rothen Stier) die ichter für den Globus oder für die Kinder der Kapelle. as für dieses Volkstheater gedichtet wurde, war gar nicht r den Druck bestimmt, alle ältern oder spätern Werke nd nur zufällig, oder auf besondere Veranlassung bekannt emacht worden. Ben Jonson ließ zuerst seine Stücke, die anerkannte, unter dem Titel: Werke, im Jahre 1616 rucken. Dieser Sammlung folgte die der Werke Shakeare's 1623, von den Schauspielern edirt, obgleich schon 0 Schauspiele von ihm während seiner Lebenszeit in verhiedentlichen Abdrücken herausgekommen waren. Fletcher's tücke erschienen viel später, in der Zeit der Noth ebenfalls on einigen Schauspielern bekannt gemacht. Von keinem ramatischen Dichter ist damals so viel gedruckt, keines erke haben so viele Auflagen erlebt, als Shakspeare's. in Beweis, wie populär er war, aber auch, wie ich glaube, aß er selber es gern sah, seine Schriften durch den Druck verbreiten. Eine Meinung, die freilich ganz der hergerachten widerspricht, nach welcher er so völlig sorglos um ine Gedichte wie um seinen Ruhm gewesen sein soll.

Um nun jene Zeit in ihren Produktionen zu verstehen nd zu würdigen, muß man immer jene drei so ähnlichen nd doch wieder wesentlich verschiedenen Theater im Sinne ehalten. Bei jedem Stücke, welches wir noch besitzen und nnen lernen, ist es nichts weniger als gleichgültig, zu issen, für welches dieser drei Theater es bestimmt gewesen ar. Ton, Haltung, Absicht sind nach dieser Bestimmung erschieden. Das eigentliche Volkstheater besaß neben vielen

andern Dichtungen noch die alten von Green, Marlow und Peele; manche von Chapman, Middleton und andern, auch wol viele frühe Jugendwerke Shakspeare's. Bei der Menge der Vorstellungen, der Gier nach dem Neuen geschah es nun hier, daß manches alte beliebte Stück von diesem oder jenem jüngeren Dichter verändert, durch Auslassungen entstellt, durch Zusätze verunziert wurde, daß man ungereimte Späße einschob und, je öfter man es spielte, es seiner wahren Gestalt immer unähnlicher machte. So ist es z. B. dem berühmten Faust des Marlow ergangen: nach der jetzigen Mißgestalt, wie er in den Old Plays abgedruckt steht, ist es unbillig, den Dichter zu beurtheilen. Seinen Juden von Malta hat Heywood nach der Urschrift der Presse übergeben, auch ist sein Eduard II. unverstellt, so wie Tamerlan und Lust's Dominion. Auf dieses Unwesen stützen sich noch gegenwärtig manche Commentatoren Shakspeare's, wenn sie behaupten, sein Text sei von den Schauspielern interpolirt worden, ja ganze Scenen rührten von diesen Unbefugten her. Beim Globus fand diese Manufaktur der Umarbeitungen nicht statt; und am wenigsten bei den Werken des Dichters, der ja selbst jedes seiner Stücke fast umschrieb oder nach Gelegenheit mit Zusätzen vermehrte.

Das kritische Theater der Kinder verlor zwar nach einiger Zeit von seinem Ansehen, aber die Häupter dieser Partei wiederholten ihre Behauptungen so oft, schienen sie aus alten und neuern Schriftstellern so gründlich zu beweisen, daß noch Shakspeare während seinem Leben, hauptsächlich aber nach seinem Tode seine Popularität einbüßte, und von den Gelehrteren noch mehr unter Fletcher und Jonson gestellt wurde. In den letzten Jahren Jakob's, vorzüglich unter Karl, beherrschte Fletcher als Lieblingsdichter die Bühne, und späterhin war es Jonson, dessen Art und

Weise das neuere englische Lustspiel begründete: Fletcher ward immer noch verehrt und nachgeahmt, Shakspeare war von der Menge vergessen. Als durch und nach Rowe sein Name wieder ertönte, und sein Ruhm heller und heller zu glänzen begann, fing man an, Fletcher mehr als billig zu vernachlässigen, und warf, noch unverzeihlicher, die großen und ewigen Werke Jonson's, die klarste und bestimmteste Antithese des Shakspeare'schen Genius bei Seite. Wenn hierüber Gifford in seiner neuen Ausgabe eifert, so muß man ihm beistimmen.

Ein Schauspieler, der beim Volkstheater Alleyns angestellt war, Thomas Heywood, ist der Verfasser des letzten Schauspiels in diesem Bande. Das Stück selbst ist wahrscheinlich 1615 geschrieben und im Globus nur kurz vor Shakspeare's Tode vorgestellt worden: denn in diesem Jahre wurde der Proceß gegen sechszehn Hexen aus Lancashire geführt, von denen zwölf schuldig befunden und verdammt wurden. Diese für den Philosophen wie Arzt gleich merkwürdige Seelenkrankheit, deren Erscheinungen noch nicht gehörig beachtet, viel weniger genügend erklärt sind, dieser Glaube an Hexerei verbreitete sich schon im funfzehnten Jahrhundert in Burgund und den angrenzenden Ländern, wuchs nach der Reformation, vorzüglich in Deutschland, wunderbar an, und unzählige Opfer, von denen sich Hunderte selbst angaben, fielen. Vielleicht daß der Wahnsinn sich selber mehr schwächte, als daß ihn Besonnenheit und Vernunft vernichteten.

In England dauerten die Hexenprocesse noch lange fort, auch unter Elisabeth. Der lustige Teufel von Edmounton (s. Altenglisches Theater, Th. II), gleichsam ein lustiger Faust, wie Baco und andere Stücke, diesen Glauben benutzend, erhoben ihn zur heitern Dichtung. Durch den König Jakob,

der ein eigenes Buch über Zauberei geſchrieben hatte, kam dieſer Gegenſtand von neuem in Anregung. Man ſuchte, man fand wieder Hexen. Middleton ſchrieb ein Stück: Die Hexe, welches viel Glück machte. Einige Jahre nachher gab Shakſpeare ſeinen Macbeth der Bühne, in welchem er ſeinen Vorgänger benutzte, ja einige Züge von ihm und ein Hexenchor entlehnte. Er nahm die Erſcheinung auf ſeine Weiſe und erſchuf eine der größten Compoſitionen. Heywood, ein leichtes, glückliches Talent, der viele Schauſpiele, und unter dieſen manche treffliche ſchrieb, nahm eine Geſchichte, die ſich damals in der Grafſchaft Lancaſter ſollte zugetragen haben, und brachte ſie, mit Scherz und Muthwillen ausgeſtattet, als ſie noch ganz friſch im Munde des Volkes war, auf das Theater. Uralte Erzählungen, wie die, daß die Frau in ein Pferd verwandelt wird, daß man der in eine Katze verwandelten Hexe eine Pfote abhaut, die ſich dann als Hand erweiſet, kehren hier und immerdar wieder. Der Dichter ſtellt die wunderliche Geſchichte treuherzig hin, als wenn er ſie ſelber glaubte; aber man fühlt doch im Ganzen und in jedem Zuge, wie ſehr ſein Geiſt über dem Gegenſtande ſchwebt, obgleich es unpaſſend wäre, da er dieſe Geſchichte der neueſten Zeit einmal wählte, durch ſtärkere Ironie ſeinen Unglauben allzuklar zu machen.

Die Laune, mit welcher die Verwirrung des verkehrten Hauſes, die Hochzeit der Dienerſchaft und ihre Folgen dargeſtellt ſind, iſt trefflich, alles Leichte, Humoriſtiſche iſt gelungen, weniger die Scenen, die ſich zum Ernſt und Pathetiſchen erheben ſollen.

Eine volksthümliche, wunderliche Anſtalt jener Tage führt der Dichter auf die Bühne, die ich ſonſt noch nirgend erwähnt gefunden habe. Lorenz und Pernille, die neuen Eheleute, haben ſich geſchlagen, dies iſt bekannt geworden,

und um die Frau durch Hohn zu ſtrafen und den Mann zu beſchämen, wird ein Skimington mit ſeiner Frau zu Pferde in die Stadt geführt. Warum der Popanz ſo und nicht anders genannt wird, kann ich nicht ſagen, aber es gab vielfache Anſtalten, die keifenden und zornigen Frauen im Zaume zu halten, in einigen Gegenden wurden ſie ſogar von den Brücken mit einem Korbe in den Fluß getaucht, anderswo in die ſogenannten Drillhäuschen geſperrt, die ſich noch wol an einigen alten Stadtthoren angebracht finden; ich erinnere mich wohl, noch einige geſehen zu haben. Auch Frankreich, um England und Deutſchland hierin nicht nachzuſtehen, hatte gewaltſame Mittel, die wilden Hausfrauen zu zähmen. Auch dieſe gute alte Zeit iſt nun völlig, bis zum Vergeſſenſein, untergegangen; der ſicherſte Beweis, daß die Frauen viel milder und zarter, oder die Männer viel feſter und mächtiger geworden ſind.

Manche Anſtößigkeiten in dem Luſtſpiele Heywood's hat der Ueberſetzer gemildert, die ſchlimmſten aber ganz ausgelaſſen.

Ein noch ſpäteres Stück, die Hexe von Edmounton, angeblich von Ford, Dekker und Rowley, iſt tragiſch und furchtbar; eine abſcheuliche Begebenheit, mit großer Kraft und erſchütterndem Talente dargeſtellt.

Heywood, das Muſter eines leichten und ſchnellen Talentes, ſagt von ſich ſelbſt, daß er über zweihundert Schauſpiele ſelbſt geſchrieben oder vorzüglichen Theil an ihnen gehabt habe. A Woman kill'd with Kindness iſt trefflich und gefiel ſehr, weshalb auch Shakſpeare in ſeiner Taming of Shrew darauf anſpielt; The english Traveller, The loyal subject ſind zu loben, weniger The four prentices of London, ein ſehr bekanntes und populäres Stück, das Fletcher in ſeinem Knight of the burning Pestle verſpottet. Dieſe

findet der Leſer in Dodsley's Sammlungen. Von den übrigen (26 ſind gedruckt), die ich in London las, ſchien mir außerdem keins ſo wichtig als das Leben der Eliſabeth, in zwei Theilen, unter dem Titel: If you know not me, you know nobody. Er hat auch hier den Gegenſtand häuslich und bequem aufgefaßt, ganz wie im Gefühl eines dankbaren Unterthans. Im zweiten Theil tritt der edle Bürger Grasham auf, der den Plan entwirft, die Londoner Börſe zu bauen, ihn ausführt, und die Königin nach vollendetem Bau dort bewirthet. Der Autor verfaßte auch kleine und größere hiſtoriſche und moraliſche Schriften. Wann er geboren oder geſtorben, weiß man nicht; ſein früheſtes Werk (wenn man es ihm nicht mit Unrecht zuſchreibt) iſt von 1601. Wahrſcheinlich hat er nicht den Tod des Königs Karl erlebt.

Richard Broome ſoll an gegenwärtigem Luſtſpiel gearbeitet haben. Dieſer Mann, der nachher ein ſchönes dramatiſches Talent entwickelte (ſ. The Jovial Crew, Dodsley. Vol. X), war in ſeiner Jugend Bedienter des Ben Jonſon, der, da er Geiſt in ihm entdeckte, ihm wirklichen Unterricht, wie ein Lehrer und Meiſter, in der dramatiſchen Dichtkunſt ſcheint gegeben zu haben. Da aber, wie ich glaube, das früheſte Stück Broome's 1632 mit einem lobenden Gedicht ſeines Herren und Meiſters erſchien, ſo mag es wol ein Irrthum ſein, daß er an dieſen Hexen mit gearbeitet habe. The Jovial Crew wurde auch erſt 1641 geſpielt.

Ich erinnere nur noch, daß die Ueberſetzung der Schauſpiele nicht von mir ſelbſt herrühre, daß ich ſie aber mit Bedacht durchgeſehen und manches verbeſſert habe.

Dieſe Sammlung wird dem Leſer meines Werkes über Shakſpeare nicht überflüſſig ſein, weil ich mich in dieſem oft auf dieſe ältern und neuern Dramen beziehen werde.

Der wohlwollende Freund meiner Muſe verzeihe mit Nachſicht und Geduld, daß dies längſt verſprochene Werk nicht ſchon erſchienen iſt. Ich wollte es nicht übereilen: meine Reiſe nach England hatte die Materialien wieder gehäuft, obgleich in den Hauptſachen keine Abänderung nöthig wurde. Dasjenige, was bei ähnlichen Arbeiten die meiſte Mühe koſtet und die größte Sorgfalt erfodert, iſt es gerade, was der eilige gewöhnliche Leſer dem Autor am wenigſten dankt. In einigen Jahren aber hoffe ich nun endlich fertig zu ſein und eine Arbeit zu beſchließen, die mich eine große Zeit meines Lebens hindurch begleitet hat.

III.

Indem ich an die Einleitung zum erſten Bande dieſer Vorſchule erinnere, fahre ich mit den Bemerkungen über das alte engliſche Theater fort, ſo viel Nachrichten hinzufügend, als nöthig ſcheinen, um den Inhalt dieſes Bandes zu verſtehen und gehörig zu würdigen.

Um jene Zeit, als die Chorknaben der königlichen Kapelle ſchon einige fleißig ausgearbeitete Schauſpiele darſtellten, die oft dramatiſches Talent und mehr oder weniger Pedantismus verriethen; als auf den Univerſitäten lateiniſche Dramen geſpielt wurden, oder ſeltſame Nachahmungen der Alten, abwechſelnd mit gelehrten Verſuchen einer ſteifen Tragödie (Gammar Gurton's Needle, Gorboduck), war die Geſtalt des Volksſchauſpiels, aus welchem ſich das eigentliche engliſche Theater hervorbildete, großentheils noch unſcheinbar, roh und mit wenigem Aufwand von Poeſie und Erfindung zufrieden.

Zehn Jahre nach Shakſpeare's Geburt, etwa um 1574, wurden in London die erſten feſten Theater für das Volk

gebaut, da man ſich bis dahin in den innern Räumen der Gaſthöfe, unter freiem Himmel oder in dieſem und jenem Saal mit einem ſchnell aufzurichtenden und abzulöſenden Gerüſte begnügt hatte. Die Geſellſchaften waren wol nicht eigentlich verbunden, ſpielten bald dort, bald hier und wanderten auch, andere Mitglieder aufnehmend, über Land und durch die Provinzen. Der extemporirende Spaßmacher war wol lange noch das beſte Gewürz der Leckereien, die dem Volke angeboten wurden, die Compoſition, der Dialog, alles war vernachläſſiget, und wunderbare Begebenheiten, Krieg und Mord oder ſeltſame Schwänke mußten ſich dem Kunſtvermögen der Darſteller fügen, ſo gut es eben gehen mochte.

Aus der Periode, in welcher ſich dies verwahrloſete und verwilderte Drama zu einem beſſeren entwickelte, iſt offenbar dieſe „ſchöne Emma", mit welcher dieſer Theil beginnt. Von 1580 ohngefähr bis 1596 erſtreckt ſich dieſer Zeitraum einer unentſchiedenen Mannichfaltigkeit, in welchem ſchlechte, beſſere und gute Verſuche und Gedichte ſich auf der volksthümlichen Bühne zeigten, auf welcher aber die unverwöhnten Zuſchauer neben dem Trefflichen oft gern das Unbedeutende oder ganz Verwerfliche ſahen, ſei es aus Gewohnheit und Nachſicht, oder daß das Spiel und die Zuſätze der Spaßmacher das Gemeine und Nüchterne den genügſamen Sinn durch dieſen Reiz erhoben. Seit 1588, ſeit dem Kampf mit der Armada und dem Untergange dieſer, ſtieg der Geiſt der Nation durch Begeiſterung und Gefühl der Kraft zu einer vorher ungekannten Höhe, und mit ihm die Literatur, vorzüglich aber das Theater, das ſich nun in wenigen Jahren ſo ausbildete, daß es noch, neben dem atheniſchen, als ein unerreichtes Muſter vor uns ſteht.

„Die ſchöne Emma" findet ſich im britiſchen Muſeum in einem Bande, der vormals dem Könige Karl II. zugehörte.

Dieſes Bändchen, welches noch einige andere Schauſpiele enthält, trägt auf der Rückſeite den Titel: „Shakſpear;“ ſodaß nach der Meinung des Beſitzers dieſe Schauſpiele, die er ſo verſammelte, von dem großen Dichter herrühren ſollen. Das Buch kann dem Anſchein nach wol noch früher gebunden ſein, der Ausſpruch aber, der ſich durch den Buchbinder, ſei es von wem es wolle, hat kundgeben wollen, iſt nicht ſo unbedingt zurückzuweiſen, da die Behauptung auf jeden Fall aus einer Zeit herrührte, in der der Name Shakſpeare weniger als der Fletchers galt. Der Beſitzer des Buches hat auch gewiß Niemand mit dieſem Titel hintergehen wollen, als ſich ſelbſt. Aber warum könnte denn nicht dieſer ganz ſchwache Verſuch eine eilige Jugendarbeit des großen Dichters ſein? Es wird mir immer wahrſcheinlicher, daß er viel früher nach London gekommen iſt, als man gewöhnlich annimmt. War er ſchon 1584, 85 dort, trieb ihn Noth oder Neigung dazu, ohne ſeinen Namen zu nennen, für die Bühne zu arbeiten, ſo iſt dieſe Skizze ohne Charakter, Sprache und Empfindung wol das Werk eines Jünglings, der, ohne Studien und Gelehrſamkeit, ſcheinbar nicht zum Dichter berufen, eben auch ein Schattenſpiel ohne Weſen und Inhalt dem Theater gab, das es gewiß weder anſehnlich honorirte, noch für einen großen Gewinn hielt. Für Marlow oder Green, dem Viele dieſes Stück haben zuſchreiben wollen, iſt es mir geradezu zu ſchlecht und unbedeutend, denn wenn die erſte Scene und Einleitung auch eine gewiſſe Aehnlichkeit mit der des Roger Baco (ſ. 1. Bd. der Vorſchule) hat, ſo fehlt doch der poetiſche Geiſt, die Leichtigkeit und Anmuth jenes alten Gedichtes dieſem hier gänzlich.

Wenn es eine Möglichkeit iſt, daß Shakſpeare ſo ſchwach begann, ſo waren es wol Freunde und Verehrer des Dichters, die ſpäterhin, als er ſich von den früheren Volksthea-

tern trennte und alle ſeine Stücke von dieſen zurückzog, dieſe frühen kindlichen und zum Theil kindiſchen Erinnerungen aus Vorliebe durch den Druck verbreiteten, um ſich dieſe Andenken zu erhalten. Einem ſolchen Verehrer mag auch ſchon früher der Band zugehört haben, in welchem ſich dieſe Emma befindet. Auffallend iſt es wenigſtens, daß wir von Schauſpielen, die vor 1598 geſpielt ſind, nur wenige im Druck beſitzen; unter dieſen wenigen anonymen nennt eine frühere Tradition, Langbain und andere Männer, die ſich wol dafür intereſſirt zu haben ſcheinen, den Shakſpeare als Verfaſſer von mehreren. Von Marlow's Schauſpielen ſind nur wenige, und noch wenigere von dem allgemein beliebten R. Green im Druck erſchienen. So kann man, wenn ſich dieſe Anſicht begründet, in einer faſt nothwendigen Stufenfolge die Werke Shakſpeare's vom kindiſchen Beginn und erſter Ungeſchicktheit bis zur vollendeten Meiſterſchaft und Kunſt lehrreich nebeneinander legen.

Wie früh das engliſche Theater den ſeltſamen Compoſitionen, verſchlungenen Begebenheiten und vielfachen Epiſoden, der Miſchung des Komiſchen und Ernſthaften den Vorzug gab, erſehen wir aus Ph. Sidney's Defence of Poesy. Auch Spenſer's edler Sinn konnte ſich nicht von jenem Pedantismus frei erhalten, der noch lange die Gebildeten der Nation beherrſchte, ſo daß er in dieſen Anlagen und Begründungen des großartigen Drama nur Rohheit und Unſinn wahrnimmt und die ſchwachen Schauſpiele der Italiener vorzieht.

Als ſich nun Studirte, wie Naſh, Marlow und R. Green der Theater gewiſſermaßen bemächtigten, ſo konnten ſie ſo wenig wie G. Peele, der früher ſchon Theaterſtücke gearbeitet hatte, irgend eine eigenſinnige Ueberzeugung, eine einſeitige Theorie oder eine Nachahmung der alten Tragödie

und Komödie durchſetzen, auch wenn ſie es gewollt hätten, weil der Geſchmack des Volkes ſich ſchon ausgeſprochen hatte, und die Foderungen dieſer Menge, von der die Theater lebten, befriedigt werden mußten. Ebenſowenig konnte Lope de Vega, der Schöpfer des ſpaniſchen Theaters, anders dichten, als wie es die Bühne verlangte, die ſchon eine nationale geworden war, obgleich vor ihm kein großer Meiſter für ſie geſchrieben hatte, und er ſelbſt erſt die Art und Weiſe deſſen, was ſeitdem Spaniſch im Theater genannt wurde, autoriſirte. Alle die Dichter, die ſpaniſchen ſowol, wie die engliſchen, hätten aber auch wol nicht anders dichten wollen, ſelbſt wenn ſie die Freiheit gehabt hätten. Es war zu ſehr ihr eigner Vortheil, auf dieſer Bahn, auf welcher ſie originell und neu ſein konnten, fortzuwandeln, Beifall und Ruhm zu erringen und die Stimmung und geſteigerte Luſt am Seltſamen, Bizarren und Wundervollen auszubilden und einheimiſch zu machen. Waren ſie ja doch auch Kinder dieſer nämlichen Zeit, ſie mußten, trotz ihrer Gelehrſamkeit, von dem, was das Volk erregte, ebenfalls begeiſtert werden, und man ſieht es den Klagen des Lope wohl an, wie wenig es ihm, daß er nicht nach den klaſſiſchen Vorbildern dichten dürfe, Ernſt iſt.

Denn eben das war ja die traurige Lage jener italieniſchen Theaterdichter, daß ſie keine allgemein poetiſche Stimmung, keine Erwartung und Foderung des Volkes vorfanden; keine Tradition, keine alten einheimiſchen, allgemein gekannten und geliebten, wenn auch noch ſo ſchwachen Schauſpiele, worauf ſie ſich gründen und bauen, die ſie fortſetzen konnten. Jene Pantomimen und Poſſen ſchienen ihnen unbrauchbar und waren es wol auch, die Dichter mußten ihre Erfindungen und Vorſätze gewiſſermaßen aus der Luft greifen. Jeder Dichter war der erſte und mußte

wieder von vorn anfangen, und da dieſe Poeten keine populäre Vorliebe oder Gewohnheit antrafen, ſo lehnten ſie ſich in ihrer Ohnmacht an Plautus, Terenz und Seneca, ſchrieben, weil das Volk ihnen ſtumm war, für den Hof, die Vornehmen und Gebildeten, und ſo ſind die allermeiſten Tragödien und Luſtſpiele der Italiener, auch ihrer berühmten Dichter, mehr Uebungsſtücke, als daß ſie irgend die Gegenwart ausſprächen, oder uns „einen Spiegel der Zeit" vorhielten, in dem Tugend und Laſter, Thorheit und Verſtand ihr eignes Bild wahrnehmen könnten.

Ganz ſo übel ſtand es nicht um die Bühne in Frankreich, obgleich ſie erſt viel ſpäter ſich ausgebildet und vor dieſer Zeit keinen berühmten Namen oder ein ächtes und nationales Werk aufzuweiſen hat. Doch hat die Nation ſelbſt niemals den Einfluß auf die Bühne ausgeübt, wie es von der engliſchen in London geſchah, wodurch allein, da ſich außerdem noch viele günſtige Umſtände vereinigten, die dramatiſche Dichtkunſt, auf ähnliche Art wie bei den Athenern, Mannichfaltigkeit, Reichthum und den höchſten Gipfel der Vollkommenheit erreichte. Denn niemals können Höfe, oder Vornehme und Gebildete, oder gar gelehrte Kritiker das ächte Theater ſonderlich fördern, die Geſchichte der Literatur beweiſet im Gegentheil, daß alle dieſe mehr oder minder ſchaden, und nichts die Begeiſterung und Luſt des wahren Volkes erſetzen kann, wenn dieſe das Beſſere fodert und mit Dichtern zuſammentrifft, die dieſe Foderungen erfüllen können.

Genau iſt es nicht auszumitteln, in welchem Jahre Marlow und Green für die Bühne zuerſt gearbeitet haben, aber noch weniger, wann Shakſpeare als Dichter aufgetreten iſt. Es iſt möglich, daß er mit ihnen zugleich, daß er früher als ſie begann. In beiden Fällen iſt es wahrſchein-

lich, daß eine Oppoſition, auch wenn die gelehrteren Dichter ihn nicht perſönlich kannten, gegen ihn entſtand, daß er ganz im Ton der populären Schauſpiele, die ſo gut wie improviſirt waren, fortfuhr, und daß die Studirten mehr oder minder von ihrer Gelehrſamkeit oder Kritik ihren Produktionen hinzufügten, welche ſich aber auch den hergebrachten Formen anſchmiegten. In dieſem Falle, da etwa nur noch Peele etwas älter iſt, als Shakſpeare, wäre dieſer doch recht eigentlich und noch mehr als der ſpaniſche Lope, der Gründer ſeines vaterländiſchen Theaters.

Daß ſpäterhin Green und Andere Anſpielungen, bittere Bemerkungen über Shakſpeare und ſeinen Einfluß auf die Bühne laut werden laſſen, iſt den Kennern des Dichters längſt aus Malone's und Steevens' Anmerkungen bekannt. Es iſt aber möglich, daß wir ſelbſt da Beziehungen und Andeutungen finden, wo wir ſie bis jetzt nicht geſucht haben. In dem kurzen Prolog zu ſeinem Tamerlan (der nicht viel länger als jener iſt, über welchen Hamlet ſpottet) ſagt Marlow:*)

> From jigging veins of rhyming-mother wits,
> And such conceits as clownage keeps in pay,
> We'll lead you etc. — —

*) Wie Marlow ziemlich lange bei den Engländern faſt vergeſſen war, ſo ſcheint es, daß ſie jetzt ihn und den Werth ſeiner Poeſie überſchätzen. Im Jahre 1826 ſind alle ſeine Gedichte in 3 Bänden 8. in London erſchienen, allein ohne alle kritiſche Nachweiſungen und Unterſuchungen. In der Vorrede wird ihm, mit ſehr ſpitzfindiger und unzuverläſſiger Erklärung eines Prologs des T. Heywood der Tamerlan abgeſprochen, der doch bei den Zeitgenoſſen eigentlich den Ruhm des Dichters gründete. Dieſer unkritiſche Herausgeber geht ſogar ſo weit, zu behaupten, der alte König Johann (ſ. mein Altengliſches Theater) und der Tamerlan ſeien von ein und demſelben Verfaſſer, weil der Tamerlan im

Tamerlan wurde gewiß ſchon 1589 geſpielt, wenn nicht früher, da der erſte Theil der Tragödie ſchon 1590 im Druck erſchien. — Es iſt augenſcheinlich, daß mother wits hier eine verächtliche Bedeutung haben ſoll und Schriftſteller bezeichnen, die eben keine andere, als ihre Mutterſprache verſtehen. Ob andere Autoren ohne Schulgelehrſamkeit, noch außer Shakſpeare für die verſchiedenen Theater in der Reſidenz arbeiteten, iſt jetzt nicht auszumachen, wenigſtens hat ſich kein Name, außer dem unſers William, erhalten; aber wahrſcheinlich iſt es und ſogar gewiß, daß dieſe populären Autoren, die ohne alle Anmaßung ſchrieben, die älteren waren, und diejenigen, die ſich ihrer Gelehrſamkeit bewußt, ſpäter hinzutraten, um die Bühne durch Kunſt mehr zu heben.

Erſt 1591 ſcheint Shakſpeare's Name etwas bekannt geweſen zu ſein, 1594 war er ſchon beliebt und 1598 berühmt. Kam Shakſpeare nun etwa 1585, 86 ſchon nach London, ſchrieb er ſchon damals, ſo wird er, ein Jüngling von 21 Jahren, vielleicht eben ſo, wie die Früheren, ohne Anmaßung auf Poeſie ſeiner Laune und Bequemlichkeit gefolgt ſein, und eben ähnliche Sachen, wie dieſe ſchöne Emma hervorgebracht haben, oder Späße und Poſſen, die vielleicht nicht zu den anſtändigſten zu zählen waren. So etwas ſoll

---

Prolog zu König Johann genannt wird. Immer will man in England noch nicht einſehen, daß dieſer Johann eine Jugendarbeit, und zwar eine vortreffliche Shakſpeare's ſei; der deutſche Leſer, der zugleich Kenner iſt, wird es gewiß nicht bezweifeln. Nach der Behauptung dieſes engliſchen neuen Editors des Marlow müßte Shakſpeare alſo auch den Tamerlan geſchrieben haben, was ebenfalls kein Kenner, der das Schauſpiel prüft, annehmen wird. Malone hat freilich in ſeiner weitläufigen Abhandlung über Heinrich VI. ſchon darauf geführt.

jigging veins bezeichnen, und es ist begreiflich, daß die gelehrteren Poeten, von denen wir G. Peele, T. Nash, R. Green und C. Marlow kennen, die Bühne ausschließlich zu beherrschen und den Geschmack des Publikums zu regieren wünschten.

Ehe noch Spenser durch seine Feenkönigin einen dauernden Ruhm erworben hatte, aber schon durch seinen Schäferkalender beliebt und bekannt geworden war, gab er im Jahre 1591 ein Gedicht in sechszeiligen Strophen heraus, welches er „die Thränen der Musen" nannte. Eine Erfindung, die kaum eine zu nennen ist und in welcher man nur in einzelnen schönen Versen den Dichter erkennt. Die neun Musen treten nach der Reihe auf und klagen über den Verfall alles Großen und der Dichtkunst in allen ihren Zweigen, die außerdem verkannt, vernachlässigt und dem Mangel preisgegeben sei. Welche Veranlassung es war, die dem Dichter diese bittere Stimmung gab, in welcher er so ohne Form und unersprießlich diese allgemeinen Klagen seinen Musen in den Mund legt, wissen wir jetzt nicht. Nach der Klio und Melpomene tritt als die dritte Thalia auf, um auch ihr Elend zu schildern. Folgende drei Strophen theilte Rowe in seiner ersten Ausgabe des Shakspeare mit (unterdrückte sie aber, weil er wol den Irrthum einsah, bei der zweiten), indem er die letzte auf Shakspeare bezog. Auch Dryden, der freilich niemals den Shakspeare gründlich studirt hatte, soll überzeugt gewesen sein, daß in ihr von Shakspeare gesprochen werde. In der ersten Strophe ist von einem Schauspieler die Rede, ob von Tarlton, ob einem andern, wissen wir nicht.

And he, the man, whom nature self had made
To mock herself, and truth to imitate, (intimate, andre Lesart)
With kindly counter under mimick shade,
Our pleasant Willy, oh! is dead of late;

With whom all joy and jolly merriment
Is also deaded, and in dolour drent.

Instead thereof, scoffing Scurrility,
And scornfull Folly with Contempt is crept.
Rolling in rimes of shameless ribaudry,
Without regard or due decorum kept;
Each idle wit at will presumes to make,
And doth the learned's task upon him take.

But that same gentle spirit, from whose pen
Large streams of honey and sweet nectar flow,
Scorning the boldness of such base born men,
Which dare their follies forth so rashly throw,
Doth rather choose to sit in idle cell,
Than so himself to mockery to sell.

Wenn Malone, der dieſe Stelle in ſeinem Verſuch, die Chronologie der Shakſpeare'ſchen Werke herzuſtellen, fragt: man wiſſe nicht, wenn der große Dichter nicht gemeint, wen dieſe lobenden Verſe bezeichnen ſollen, ſo hätte er ſich wol ſelbſt antworten können: daß Spenſer, ſo wenig wie Sidney, oder andere Gelehrten jener Tage, die über die Poeſie ſchrieben, eine richtige Anſicht der Dichtkunſt und noch weniger eines entſtehenden oder möglichen Theaters hatten. Die Verſe weiſen auf einen gebildeten, vielleicht vornehmen Mann hin (vielleicht ſelbſt auf Lord Buckhurſt, den Mitarbeiter am Gorboduk) oder einen andern Gelehrten, der auch verſucht hatte, für die Bühne zu ſchreiben, und ſich jetzt zurückgezogen hatte. Schon 1579 widmete Spenſer ſeinen Schäferkalender dem bekannten Arzte Gabriel Harvey, von dem er ſchon damals als einem trefflichen Poeten ſpricht, und den er auffordert, die lange zurückgehaltenen Werke durch den Druck bekannt zu machen. Man weiß, wie giftig Naſh und Green dieſen Arzt verfolgten, möglich, daß er auch Schauſpiele geſchrieben und ſich ſo der Zwiſt mit jenen Theaterdichtern entſponnen hatte, und daß die letzte

Strophe an ihn gerichtet ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein Theil des Tadels der Thalia auch Green treffen soll, da gewiß Spenser seines Freundes wegen gegen diese Dichter Partei nahm. Ich kann mich aber des Verdachtes nicht erwehren, daß jene Schlußverse der zweiten Strophe

Each idle wit at will presumes to make,
And doth the learned's task upon him take,

Shakspeare bezeichnen sollten, und alsdann hätten wir freilich anstatt eines Panegyrikus, den Rowe, Dryden und gewissermaßen Malone, auf Shakspeare finden wollen, eine bittere Ausstellung des großen Dichters gegen den größeren.

Schon im Anfang der Klage der Thalia (3. Strophe) heißt es:

And him besides (sc. sorrow) sits ugly Barbarism,
And brutish Ignorance, ycrept of late
Out of dread darkness of the deep abysm,
Where being bred, he light and heaven doth hate:

und Str. 5:

All these (sc. sport, delight, laughter) and all that else the comic stage
With season'd wit and goodly pleasance grac'd,
By which man's life, in his likest image,
Was limned forth, are wholly now defac'd;
And those sweet wits, which wont the like to frame,
Are now despis'd, and made a laughing game.

Diese Thränen der Musen widmete Spenser der Lady Strange, die er ihrer Tugenden und ihres edeln Gemahls wegen lobt und sich rühmt, mit ihr verwandt zu sein. Vielleicht war dieses Gedicht für Recitation ursprünglich bestimmt und sollte gewissermaßen eine Maske vorstellen, deren Form damals noch nicht ausgebildet war. War es vielleicht gar die Absicht des Dichters, daß dieses satirische Klagegedicht zwar nicht gespielt (denn die epische Einfassung macht dies unmöglich), aber doch vorgetragen werden sollte bei der Ver-

mählung seiner Beschützerin selbst? — Ich vermuthe wenigstens, daß Shakspeare in seiner Sommernacht an diese Satire über das Theater gedacht hat, als Theseus den Zettel liest und findet: „der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod der jüngst im Bettelstand verstorbenen Gelahrtheit" — worauf er bemerkt: „das ist 'ne streng beißende Satire, die nicht zu einer Hochzeitfeier paßt." Der große Dichter hätte sich dann doch noch acht oder neun Jahr später dieses Angriffs erinnert, und dies würde die Voraussetzung wahrscheinlicher machen, daß Spenser in jener Klage auch an Shakspeare und dessen Produktionen gedacht habe *).

Das erste Schauspiel, welches ich im Jahre 1817 in London las und copiren ließ, war das dritte dieses Bandes, „Die Geburt des Merlin," von W. Rowley und Shakspeare. Ist dieses alte Schauspiel auch spät, 1662, zuerst gedruckt worden, so war es mir doch wichtig, weil ich schon ausgesprochen habe, daß man diese Traditionen, und was spätere Buchhändler, wie Kirkman, unter diesem oder jenem Namen bekannt gemacht haben, nicht unbedingt verwerfen müsse. Ich erstaunte, daß ein so bunt verflochtenes, humoristisches und glücklich durchgeführtes Gedicht zu seiner Zeit nicht mehr Aufsehen gemacht hatte, und daß es nicht längst wieder abgedruckt war, da die Engländer doch seitdem manches der

*) Merkwürdig und sonderbar kann es uns, den Nachkommen, scheinen, daß jene Jahre, von denen die Geschichte bewiesen hat, daß in ihnen die erste Morgenröthe des europäischen Theaters aufging, so trefflichen Männern, wie einem Spenser, schon als der Untergang der ältern dramatischen Kunst in England vorkamen. Dergleichen falsche Weissagung begegnet uns aber öfter in der *Literatur*.

Vergeſſenheit wieder entriſſen haben. Dieſes Stück iſt zu-
leich ein neuer Beweis von dem außerordentlichen Reich-
hum jener Tage, in welchen eine ſolche Erſcheinung unter
er großen Maſſe geiſtreicher und charakteriſtiſcher Schau-
piele nicht vorzüglich bemerkt ward. Die neuern Engländ-
er, deren ſchwache Seite die poetiſche Kritik iſt, haben es
aſt dem Zufall überlaſſen, welche Erſcheinungen wieder her-
orzurufen waren, und man ſieht, ſeit dem ältern Dods-
y, der etwas beſonnener in ſeiner Sammlung verfuhr,
lten einen Grund, warum dieſes oder jenes Stück, und
ein anderes, von neuem gedruckt wird. Kirkman, der
ährend und nach der puritaniſchen Revolution, im Beſitz
ieler Manuſkripte, manches Schauſpiel herausgegeben hat,
t, da er jener Zeit der ächten Bühne ſo nahe lebte und
n Liebhaber war, gewiß nicht ſo unkritiſch und lügenhaft
ls ihn Malone und Steevens in ihren Anmerkungen und
inleitungen machen wollen. Er konnte ſich irren, aber,
enn er einmal dem Shakſpeare falſche Gedichte vorſätzlich
nterſchieben wollte: warum hat er nicht mehrere mit die-
m Namen in die Welt geſandt, und andern Dichtern,
enfalls, bald dieſem, bald jenem, ein Schauſpiel zuge-
hrieben? da obenein, wie ſchon öfters erwähnt iſt, Flet-
er damals für den größeren Dichter gehalten wurde, und
an deſſen Stücke öfter aufführte und und mehr las, als
e des Shakſpeare?

Der Name Rowley kommt in der Literatur jener Tage
ter vor. Ein Samuel Rowley ſcheint ſchon früher gelebt
haben, vor jener Zeit, als Shakſpeare Schriftſteller
urde; ein anderer Samuel Rowley war um 1600 bekannt,
ſchrieb Pamphlets, die ſehr geleſen waren, und ſtand
it den Schauſpielern in Verbindung; er ſoll auch ver-
hiedene Stücke dem Theater gegeben haben, von denen

aber keins gedruckt worden iſt. Der Verfaſſer des Merlin, William Rowley, war ein Schauſpieler, aber nicht beim Globus und in Blackfriars (der Shakſpeare'ſchen Geſellſchaft); er ſoll komiſche Charaktere und Clowns dargeſtellt haben. Um 1613 wird er oft genannt, und kurz nach unſers großen Dichters Tode muß er, theils allein, theils in Verbindung mit andern, die meiſten ſeiner Komödien geſchrieben haben.

Drake, in ſeinem weitläufigen und formloſen Buche über Shakſpeare, ſpricht von dieſem W. Rowley ſehr wegwerfend, als von einem der unbedeutendſten Theaterdichter jener Tage. Ich vermuthe, er hat nur weniges von ihm, und dieſes nur obenhin, geleſen. Die Editoren der Dichter, wie Dodsley, Malone u. a. erwähnen ihn nur beiläufig. Daß er ſehr ungleich iſt, wie die meiſten Autoren jener Tage, die nur Gewinn und vorübergehenden Beifall im Auge hatten, verſteht ſich von ſelbſt; in jenen Stücken, die er gemeinſam mit Andern geſchrieben hat, iſt es ſchwer, ihm das zuzutheilen, was von ihm herrührt: doch unbedeutend iſt er nicht zu nennen, ſchon deswegen nicht, weil einige ſeiner Komödien ſehr populär waren und ſich lange auf der Bühne erhielten. Hätte er aber auch nichts, als dieſen Merlin gedichtet, ſo müßte er nach meiner Meinung den Vorzüglicheren zugezählt werden; freilich iſt aber auch dieſes wunderliche Gedicht bei weitem das beſte, was ich von ihm geſehen habe.

Im 7. Bande der Dodsley'ſchen Sammlung alter Schauſpiele findet ſich ein Luſtſpiel von ihm, A Match at Midnight. Dies Stück wurde von Kindern geſpielt und war alſo nicht für die größeren Volkstheater berechnet. Dieſes Luſtſpiel iſt leicht und witzig, es behandelt die oft wiederkehrenden Charaktere eines geizigen Wucherers und ſeines

knickernden Sohnes, welcher plötzlich in einer Gesellschaft ausgelassener Mädchen zum Verschwender umgewandelt wird. Ein zweiter Sohn, ein geistreicher Gentleman, eine witzige Witwe, deren längst todt geglaubter Mann bei ihr selber dient, ein Irländer, der komisch genug ist, und einige renommistische Nebenpersonen machen diese Komödie ziemlich unterhaltend. Sie hat einen völlig modernen Charakter und bemüht sich, mit geistreichen Uebertreibungen, die Sitten der Gegenwart abzuschildern. Die Sprache ist leicht und gefällig, und wenn das Stück auch nicht für das Volk berechnet war, so schließt es sich doch nicht den gelehrten Manieristen an, sondern trägt den Gegenstand faßlich und populär vor. Diese Manier war auch schon ausgebildet und hatte den Congreves, Farqhuars und Etheidges vorgearbeitet.

In der neuern Fortsetzung der Sammlung des Dodsley (6. B. 8. London 1816) findet sich im 4. Bande ein Stück: The spanish gipsey von T. Middleton und Rowley.' In diesem merkwürdigen Schauspiele sind die beiden Novellen des Cervantes, die Pretiosa und die Gewalt des Blutes, bald geschickt, bald höchst ungeschickt ineinander verarbeitet. Diese Arbeit hat alle Zeichen der Flüchtigkeit und Eile, aber auch viele Scenen, die großes Talent verrathen, und manche genialische Züge und humoristische Einfälle erfreuen den Leser. Es ist schwer, zu sondern, was in dieser Composition und deren manchmal willkürlich zusammengeworfenen Scenen dem Middleton oder Rowley gehören mag. Der erste Akt ist ziemlich kalt und nüchtern, und die Willkür, mit welcher die beiden schönen Novellen zusammengewürfelt sind, von denen fast jede einzeln schon für das Drama zu reichhaltig sein möchte, beleidigt. Die Grazie des Cervantes muß man ganz vergessen, wenn man von den Dramatikern nicht immerdar verletzt sein will. Die Dichter hatten

aber noch nicht genug an dieſer Ueberfülle, ſondern ſie führen im zweiten Akt noch eine neue, von beiden Erzählungen unabhängige Geſchichte ein, um gleichſam den unbrauchbaren Reichthum zu erſticken. Im dritten Akt iſt die Schlußſcene trefflich, nur hat der Dichter nirgend die Vortheile benutzt, die ihm die wunderbaren poetiſchen Situationen darboten. Im vierten Akt, wo eine Komödie in der Komödie geſpielt wird (ein Scherz, den Middleton ſehr liebt und den er öfter in ſeinen Stücken anbringt), iſt vieles heiter und witzig; hier iſt auch manches Poetiſche ſchön ausgeführt, doch bin ich geneigt zu glauben, daß in dieſer Gegend des Stückes Middleton das Meiſte ausgearbeitet habe. Auch im fünften Akte iſt vieles trefflich und ſcharf gezeichnet und das Stück wird, jemehr es ſich dem Ausgange nähert, immer beſſer. Thöricht iſt es, daß bei der Entwickelung ſich alle Zigeuner als Leute von Stande ausweiſen. Dieſes bunte Schauſpiel, das bei der Ueberfülle des Gegenſtandes ſich oft überſtürzen muß, vorzüglich weil es mit Vorliebe bei gut gearbeiteten Epiſoden verweilt, iſt unterhaltend, humoriſtiſch und ganz für das Volk berechnet. Es nimmt, trotz aller Mängel, keine unbedeutende Stelle in jener Region ein, die ſich zwiſchen Shakſpeare und den gelehrten Manieriſten gebildet hatte. Es iſt im Stücke weniger Plan, als in der Gitanilla des Spaniers Solis, aber es iſt friſcher und abwechſelnder und konnte, trotz der ganz abweichenden Stellung, wohl vom deutſchen Bearbeiter der Pretioſa benutzt und zu Rathe gezogen werden.

In demſelben Bande findet ſich ein Trauerſpiel, das viel merkwürdiger und ſeltſamer iſt, als dieſe romantiſche Komödie, und das uns, ſo viel Verletzendes, Widerwärtiges und Undramatiſches es auch darbietet, doch von neuem überzeugt, wie Großes und Wunderbares damals geſchah

und gewagt wurde. Dieſes ſehr eigenthümliche Gedicht lehrt uns aber auch von neuem, daß Mancher einen auffallenden Gedanken und Plan auffaſſen und erfinden konnte, daß das Talent aber niemals genügt, um das Seltſame, Kräftige und Ungeheure zum Kunſtwerk zu erheben. Nur Shakſpeare's großer Sinn und ſein tiefes moraliſches Gefühl geben ihm die Macht, immer das Rechte auf die rechte Art auszuführen. Rowley, ſo talentvoll, witzig und humoriſtiſch er auch ſein mochte, genügte der hier geſtellten furchtbaren Aufgabe nicht, und Middleton, der ungleich iſt und alle Geſtalten annimmt, hat eine unverhohlene Freude am Gemeinen, Abgeſchmackten und Obſcönen, die er oft genug, ſelbſt in Prologen, naiv bekennt und es nicht Hehl hat, wie gern er den Beifall des niedrigen Volkes ſucht und durch ſeine Plattheit auf deſſen Zuſtimmung rechnet.

Die Tragödie heißt The Changeling, der Ausgewechſelte, Umgeänderte, oder wie man will, ein alberner Titel, da er erſt am Schluß kindiſch und ganz ungenügend erklärt wird. Die furchtbare Mordgeſchichte iſt aus einem frommen Buche: God's Revenge against Murder, genommen, das ich nicht geſehen habe, das aber die Begebenheit wol ganz im bigotten Sinne vorträgt, den die Dichter auch eben ſo aufgenommen haben, wenn ſie gleich die Handlung gut und dramatiſch motiviren. Die Einleitung, die vielleicht von Rowley iſt, iſt meiſterhaft. Alſemero, ein Spanier, hat in der Kirche, beim Gottesdienſte, ein Mädchen geſehen, das ſein Herz entzündete. Sein verſtändiger Freund, Jasperino, will ihn abholen, um nach Malta mit ihm zu ſegeln, findet ihn aber ganz verwandelt. Die Diener rufen, alles iſt zur Abfahrt bereit, aber er bleibt. Beatrice, die ihn bezaubert hat, tritt mit ihrem Kammermädchen aus der Kirche, und zum Erſtaunen des Freundes grüßt er ſie, beide

ſprechen ſogleich vertraulich miteinander. Geſtört werden die Liebenden durch einen vornehmen Diener des Hauſes, Deflores, der die Tochter zum Vater, dem Gouverneur von Valencia, ruft. Dieſer häßliche, widerwärtige Menſch wird von Beatrice gehaßt, und zwar ſo ſehr, daß ſie etwas darin ſucht, ihm ihren Abſcheu bei jeder Gelegenheit zu erkennen zu geben. Jasperino macht ſich indeß an die Vertraute, Diaphanta, bis Vermandero, der Vater, auftritt. Dieſer hat den Vater des Liebhabers gekannt, und dieſer erfährt jetzt, daß Beatrice dem Piracquo, einem Vornehmen, verſprochen iſt. Alſemero will reiſen, Vater und Tochter bitten ihn zu bleiben und das Caſtell zu beſuchen; ſie läßt den Handſchuh fallen, Deflores, der ſie mit wilder Leidenſchaft liebt, reicht ihn ihr, ſie wirft aber, um ihn nicht aus der Hand des Verabſcheuten zu nehmen, auch den zweiten fort. Deflores wüthet, folgt aber den Uebrigen, um die Reizende wenigſtens aus der Ferne zu ſehen. — Dieſe Einleitung iſt befriedigend, kurz, alle Figuren beſtimmt umriſſen, und alles dient Neugier und Spannung zu erregen. So mannichfaltig das Intereſſe iſt, ſo viele Perſonen auch auftreten, ſo ſind ſie gleich klar geſondert und man ahndet die Tragödie. Jetzt lernen wir einen eiferſüchtigen Arzt Alibius kennen, der im Orte Blödſinnige und Tolle in ſeinem Hauſe curirt. Er richtet ſeinen Diener Lollius ab, wie dieſer ſich zu betragen habe. Dieſer Diener iſt der Clown und durchaus ſehr gut gezeichnet. Ein Antonio wird dem Doctor als Blödſinniger übergeben, und die Scene mit dieſem und dem Diener iſt ſehr unterhaltend. Dieſe Epiſode iſt gewaltthätig, wie es ſo oft geſchah, dem Stücke eingeſchoben, aber die ganze Scene iſt vortrefflich, ich möchte glauben, von Middleton und in ſeiner allerbeſten Manier. Schade, daß die Dichter dieſen Kontraſt nicht

ſſer haben benutzen können oder wollen, um dadurch den auptgegenſtand noch poetiſcher zu erheben.

Beatrice und Jasperino, der Freund, treten im zweiten kte auf, ſie gibt dem Fremden eine Beſtellung. Deflores mmt, eine lange Rede, die ſeine Leidenſchaft und ihren bſcheu kleinlich ausmalt. Sie fährt ihn an, mit der beidigendſten Verachtung und läßt ihn kaum zu Worte komen, indem er ihr melden will, daß der beſtimmte Bräutium und deſſen Bruder ſoeben angelangt ſind. Im Moolog erklärt ſie ihren Abſcheu vor Deflores von neuem nd daß eine Ahndung ſie peinige, von dieſem widerwärtin Menſchen würde ihr noch das größte Unheil kommen. er Vater führt den Bräutigam Alonſo und deſſen Bruer Tomaſo ein. Sie bittet, nur um einige Tage die Hochit zu verſchieben, was der Vater bewilligt. Der Bruder arnt den Bräutigam, er meint wahrzunehmen, daß die raut ihn nicht liebe und wol eine andere Leidenſchaft ihre; doch dieſer iſt arglos und hofft das Beſte. Diaanta führt den verliebten Alſemero herein, Beatrice kommt, will den Bräutigam fordern und tödten, ſie iſt dagegen: n plötzliches Mittel, eine ſonderbare Art, ſich in der genſeitigen Noth zu helfen, fällt ihr plötzlich ein. Sie läßt, s ſie wieder allein iſt, den Deflores zu ſich kommen. Er t ſchon, weil er immer lauert, das Rendezvous gemerkt, hofft, bei Gelegenheit dieſer Freier, bei dieſer Hinterliſt nd Lüge die Tochter zu gewinnen. Er iſt außer ſich, als eſe freundlich gegen ihn iſt, ſein Geſicht lobt, ihm ſchmeielt und Artigkeiten ſagt. Er verſpricht, da ſie den Wunſch ßert, den ihr beſtimmten Bräutigam zu ermorden. Sie entzückt, nimmt ſich vor, ihn reichlich zu beſchenken, dait er gleich nach der That weit weg fliehen könne. Er aber chnet auf ganz andern Lohn. Der Bräutigam kommt,

um ſich von Deflores alle Theile des feſten Schloſſes zeigen zu laſſen. — So weit iſt alles vortrefflich gedichtet, alles auch gut angeordnet, nur entwickeln ſich die Charaktere ſo, daß ſie uns gehäſſig werden.

Im dritten Akt zeigt Deflores dem Bräutigam Alonſo alle Theile, Verbindungen und Gänge des Schloſſes. Um ſicherer zu gehen, räth er ihm, den Degen abzulegen, und als dieſer dies gethan hat, ſticht er ihn hinter der Scene nieder. Einen Diamantring, der ſich nicht gleich löſen will, ſchneidet er mit dem Finger ab und wirft den Leichnam in das Gewölbe hinunter. — Im Narrenhauſe unterhält ſich Iſabella, die Frau des Arztes, mit den Thoren, ein poetiſcher Narr, Franziskus, erſcheint, nach ihm Antonio, der, als Lollio, der Wächter, ſich wegen der tobenden Narren entfernen muß, der Frau ſeine Liebe erklärt. Dieſe Scenen bilden einen recht guten Gegenſatz zum tragiſchen Theil des Schauſpiels und könnten, durch den geſpielten Wahnwitz, jenen furchtbaren der Liebe, der den Gegenſtand der Tragödie ausmacht, auf humoriſtiſche Weiſe in ein noch grelleres Licht ſtellen. Aber die Dichter hatten nicht Shakſpeare's Geiſt und konnten den wahren Vortheil aus dieſer tiefſinnigen Anlage nicht ziehen. — Der Gouverneur wünſcht ſeines Gaſtes Alſemero wegen, daß er noch eine Tochter hätte, um auch ihn Sohn nennen zu können. Beatrice freut ſich in der Einſamkeit, daß ihr Liebling ſchon inſoweit die Zuneigung des Vaters gewonnen hat, und Deflores tritt zu ihr, um ihr die Nachricht von dem gelungenen Morde zu bringen. Dieſe Scene iſt die größte und ſchönſte des Stückes, und wenn ſie, wie ich glaube, von Rowley iſt, ſo beweiſet er in ihr ein ächtes Genie zur Tragödie. Alles Gold, alle Geſchenke wirft der freche Mörder von ſich, er erklärt ſich mit jeder Rede deutlicher, und mit

Schrecken wird die Sünderin endlich inne, welchen Preis
r mit kalter Entſchloſſenheit fodert, wenn er nicht augen-
blicks die Mordthat entdecken und ſich und ſie zugleich den
Gerichten ausliefern ſoll. Sie muß einwilligen, im kalten
Entſetzen, unfähig zu widerſtreben, folgt ſie ihm. Dieſe
Art des Schrecklichen, als gegenwärtig vorgeſtellt, ſo groß
ragiſch, habe ich, ſo weit mein Gedächtniß reicht, noch in
einer Tragödie gefunden. Meiſterhaft iſt dieſe Situation
erbeigeführt, und trefflich, ſtark und mächtig iſt die Scene
elbſt gearbeitet, die, ſo entſetzend, ſie iſt, doch niemals un-
del oder über jene Grenze geriſſen wird, die das Ganze
bſcheulich machen könnte. Die Gefahr lag bei dieſem Wag-
ſtücke ſehr nah.

So manche einzelne Schönheiten auch noch die Tragödie
chmücken, ſo iſt ſie doch nun gewiſſermaßen geſchloſſen,
enn im vierten Akte hat der Dichter ſo wenig das Abge-
chmackte und Unziemliche vermieden, daß er es im Gegen-
heil recht gefliſſentlich aufgeſucht hat. Sei es nun Middle-
on oder Rowley, der ſich als Verfaſſer am Geſchmack
erſündigte, ſo hat er wenigſtens deutlich bewieſen, daß es
hm nicht ſowohl darauf ankam, ein Ganzes, ein Kunſt-
erk zu erſchaffen, als Effekt hervorzubringen, Vorfälle ein-
uführen, die, wenn ſie nur ſeltſam und den Haufen un-
erhaltend ſcheinen, das Große und Edle zerſtören mögen.
Erſt erſcheint im ſtummen Spiel Vermandero, der Vater,
er ſeinem Gefolge ſeinen Unwillen über die Flucht des
Bräutigams in Geberden ausdrückt, er deutet auf Alſemero,
ls dem neuen Verlobten ſeiner Tochter, ſie gehen vorüber
nd Beatrice folgt, als Braut geſchmückt, von Diaphanta
nd andern Frauenzimmern begleitet. Zuletzt kommt De-
ores, der höhniſch über das Hochzeitgepränge lächelt. Ihm
ritt aber der Geiſt Alonſo's entgegen, um ihn zu er-

ſchrecken, und hebt die Hand auf, an welcher der Finger fehlt. — Dann kömmt Beatrice. Sie befindet ſich im Kabinet ihres jetzigen Bräutigams, der ein Gelehrter iſt und deſſen Wiſſen und Erfahrung ihr ſchuldbelaſtetes Gewiſſen fürchtet. Hier ſteigt nun der Autor ganz in die Gemeinheit hinab, manchem italieniſchen Novelliſten nicht unähnlich, der auch alles ſchildert, auch das Widerwärtigſte und Ekelhafteſte, wenn er nur pikant ſein kann. Schlimmer aber noch als in Erzählung, verſündigt ſich der Dichter hier, der Drama, Theater und Wahrheit ganz verläßt, um dem Bizarren und Niedrigen zu fröhnen. — In dieſem Kabinet (wie die Sachen dahin kommen können, wie ein Reiſender dergleichen einrichtet, erfahren wir freilich nicht) ſtehen Bücher, Flaſchen und viele Geräthe umher. In einem Buche, Geheimniſſe der Natur, ſind Kunſtſtücke verzeichnet, auch eins, woran man erkennt, ob ein Mädchen Jungfrau ſei. Ein Löffel Waſſer aus einem Glaſe M. macht ſie, wenn ſie noch unſchuldig iſt, erſt gähnen, dann nieſen und endlich lachen. Sogleich wird dies am Kammermädchen Diaphanta verſucht, die, ihren obſcönen Geſprächen nach, wol nicht unſchuldigen Sinnes, aber dem Experiment nach doch Jungfrau iſt; dieſe läßt ſich leicht bereden, da ihr noch überdies großer Lohn verheißen wird, die erſte Nacht bei dem jungen ſchönen Gemahl zuzubringen. Ich müßte mich ſehr irren, wenn dieſe Scene nicht von Middleton wäre. Der Gouverneur erſcheint im Zorn, man vermuthet, Alonſo ſei ermordet, um die Zeit, als dieſer vermißt wurde, haben ſich zwei ſeiner Dienſtleute, Antonio und Franziskus, unſichtbar gemacht. Dieſe ſollen, als der That verdächtig, aufgeſucht werden. Auch Tomaſo, der Bruder des Ermordeten, erſcheint, er droht und macht ſich, da ihm der Vater nicht *befriedigend* Antwort gibt, an Deflores, um von dieſem

treuen Diener etwas Näheres zu erfahren. Auch mit dem neuen Ehgemahl zankt der aufgebrachte Bruder und fordert ihn. Der Gatte wird noch unruhiger, als ihm sein Freund Jasperino erzählt, er habe, da er im Zimmer Diaphanta's gewesen, im Nebengemach Deflores und Beatrice in lautem, aber freundlichem Gespräche vernommen. Alsemero kann es nicht glauben, wird aber erschüttert. Die Braut hat das Mädchen zu ihm gesandt und rührend bitten lassen, er möge erlauben, ihre Furcht und Angst schonend, daß sie im Finstern zu ihm kommen dürfe. Beatrice selbst tritt hinzu und der kluge Gemahl läßt sie das Wasser einnehmen, nach welchem die noch Klügere gähnt, niesst und lacht und den Zweifelnden so völlig zufriedenstellt. — Diese Scenen haben ohne Zweifel damals die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht, sie sind aber völlig abgeschmackt und liegen ganz außerhalb dem Gebiete des Theaters. Es möchte die schwerste Aufgabe für den größten Meister sein, dergleichen, wenn es nicht umgangen werden sollte, irgend annehmlich zu machen. Vorbereitung und Aussparung dieser Mittel muß wenigstens mit ganz anderer Weisheit geschehen. — Im Narrenhaus gehen die alten Späße fort. Isabella verkleidet sich selbst als Wahnsinnige, und da sie Antonio, der verstellt Blödsinnige, nicht gleich erkennt, so verschmäht sie ihn. Auch Franziskus und der Mann treten wieder auf. Die Narren sollen bei der Vermählung oben auf dem Schlosse tanzen und Spaß machen. Middleton ist in diesen Gedanken, daß immer Komödie in der Komödie sein soll, selbst wie ein Thor, vernarrt; er kommt fast in jedem seiner Stücke vor. In diesen Nebenscenen ist kaum noch etwas von jenem Geist und Humor zu spüren, mit welchem sie anfingen, sie ermüden, alles ist willkürlich toll, und diese Tollheit wird nun zum Schaugepränge benutzt. Die Sym-

metrie der Figuren ist auch langweilig, der Wärter in der Mitte, die beiden Unklugen abwechselnd, Frau und Mann zu beiden Seiten. Die wenige Wirkung, die der verstellte Wahnsinn machen könnte, wird auch dadurch gestört, daß es zwei so wunderlich verkleidete Liebhaber sind.

Der vierte Akt, der offenbar der schlechteste und der einzige ganz verwerfliche im Stücke ist, macht es dem fünften um so leichter, besser zu sein. Und wirklich, kann man die widerwärtigen Bedingungen überwinden, unter welchen diese grauenhafte Geschichte vorgetragen wird, so hat der letzte Aufzug wieder viel Großes und Treffliches. Es schlägt Ein Uhr und die unglückliche Beatrice, eifersüchtig und ängstlich zugleich, erwartet ihre Vertraute, Diaphanta, die nach der Abrede schon zurückgekommen sein sollte. Es schlägt zwei Uhr und Deflores, der zu ihr kömmt, ist eben so ängstlich, als sie selbst. Dieser Bösewicht fällt auf den Ausweg, in Diaphanta's Zimmer Feuer anzulegen, damit durch den Brand des Hauses alles in Verwirrung gerathe, der Entdeckung so vorgebeugt und Beatrice's Ruf gerettet werde. Alonso's Geist, indem Deflores abgeht, erscheint noch einmal, und Beatrice entsetzt sich vor diesem grauenvollen Bilde. Indem schlägt es drei und zugleich ertönt der Schrei: Feuer! Feuer! Alle Diener sind in Bewegung, um zu löschen, und die aufgeschreckte Diaphanta zeigt sich ebenfalls, der Vater, alle Gäste des Hauses treten auf und Deflores von neuem mit einer geladenen Büchse, die er, seinem Vorgeben nach, durch den Schornstein schießen will, um dort den Brand zu löschen. Es geschieht: aber Diaphanta ist todt, und, nach der Aussage des Deflores, in ihrem Zimmer, wo das Feuer zuerst ausgekommen ist, verbrannt. Alles scheint nun gut, und das Geheimniß und *die Greul* des Hauses dem Verrath nicht ausgesetzt. To-

maſo, der Bruder des Ermordeten, kommt wieder, und durch Inſtinkt erregt, ſchlägt er jetzt haſſend den Deflores, den er vor kurzem noch geliebkoſt hatte. Dieſer Haß, der freilich überraſchen kann, wird zu weitſchweifig vorgetragen, ſo gut auch der Gedanke ſelbſt iſt. Der Vater kommt und bietet Verſöhnung und Erſatz, denn er hat erfahren, daß Franziskus und Antonio ſich als Thoren verkleidet im Narrenhauſe befinden; dieſe will er der Rache des beleidigten Bruders überliefern, der dadurch zufriedengeſtellt wird. Indeſſen hat Alſemero, von ſeinem Freunde Jasperino dazu erregt, ſelber beobachtet, auf welchem vertrauten Fuße Beatrice und der häßliche, verabſcheute Deflores miteinander leben. Sie kommt zu ihm: — und — der Gewinn, den das Laſter erwarten könnte, iſt nun auf ewig und unwiederbringlich verloren. Er ſagt, was er geſehen, ſie leugnet nur halb, will ihren Umgang mit Deflores nicht eingeſtehen, bekennt aber, in einem Anfalle von erhabener Verzweiflung, daß ſie den Mord ihres erſten Bräutigams veranlaßt habe, um den Beſitz des Alſemero zu gewinnen. Ha! ruft dieſer aus, — ſolch Ende mußte dieſer Frevel nehmen, da dieſe Brunſt in der Kirche ſich zuerſt erzeugte! — Eine ſolche Geſinnung, eine ſo übertriebene Devotion charakteriſirt viele Dichter jener Zeit, die durch ſolche Moral, die ſich ſelbſt in der Strenge überbietet, alle Obſcönitäten und Lüſternheiten gut zu machen glauben. Auch Fletcher und alle ſeine Schüler ſind an dieſen Extremen zu erkennen, ohne daß ſie bedenken, daß eins ſo verächtlich wie das andre, und die Heilung eben ſo ſchlimm als die Krankheit ſei. — Der entſetzte Gemahl verſchließt Beatrice in ſeinem Kabinet, als Deflores zu ihm tritt. Was iſt das für Blut da auf eurem Bande? fragt er dieſen. — Blut? ruft Deflores, ich habe es ja längſt abgewaſchen. — Ein vortrefflis

cher Zug und ganz aus der Natur. Deflores muß geſtehen, auch daß ſich Beatrice ihm zur Belohnung ergeben habe. Er lügt! ſchreit dieſe, die ihn hört, aus dem Kabinet. Wieder groß und vortrefflich. Alſemero ſchließt nun ſelbſt den Mörder zur Sünderin in ſeinem Zimmer ein. Auch dies iſt ſchön und ergreifend. Die Entwickelung, als der Vater jetzt dazu tritt, um ſo ſchwächer. Iſabella und der eiferſüchtige Doctor kommen ebenfalls, auch Antonio und Franziskus, die ſich wahnſinnig ſtellten. Man hört Geſchrei hinter der Scene, Alſemero ſchließt auf und Deflores ſchleppt die von ihm auf den Tod verwundete Beatrice heraus. Auch dieſes iſt ergreifend. Beatrice geſteht nun alles, und wie Diaphanta, die um alles gewußt, deswegen habe ſterben müſſen. Deflores beſchließt das Bekenntniß, daß er mit Beatrice geweſen, indeß die untergeſchobene Braut den Gemahl getäuſcht habe. Vortrefflich und groß! daß die Sünde nicht einmal den kleinſten Preis ihres Verbrechens erworben hat! Dies alles iſt furchtbar und wahrhaft tragiſch. Beatrice ſtirbt und Deflores erſticht ſich. Albern und armſelig ſchließt das Stück, indem Antonio ſagt, er ſei zum Narren verwandelt geweſen, Franziskus erzählt daſſelbe und der Doctor nimmt ſich vor, ſich auch zu ändern (to change) und vernünftiger zu werden. — Dennoch iſt dieſes Schauſpiel mit allen ſeinen Mängeln und Schwächen eins der merkwürdigſten jener Tage, die Wahrheit, die Situationen, die Kraft des Ausdrucks, die Richtigkeit der Charaktere, alles iſt ergreifend. Die Epiſode iſt lahm und nicht auf die gehörige Art benutzt, die ſonſt einen herrlichen Kontraſt und durch Humor und Scherz dieſelbe tiefſinnige Lehre geben könnte, welche die Tragödie ausſprechen will.

Im 5. Band der neuen Fortſetzung des Dodsley iſt ein Schauſpiel abgedruckt, das dem Rowley ganz gehört:

A new Wonder, a Woman never vext. — Eine Sage von dem Glück und Unglück einer Kaufmannsfamilie, in der die Charaktere ſehr gut durchgeführt ſind und die Geſchichte mit dramatiſchem Verſtande vorgetragen iſt. Die Sprache iſt rein und fließend und nirgends ſtören ungehörige Seltſamkeiten. So lobenswerth dies Schauſpiel iſt, ſo erhebt es ſich doch nirgends ſo, um das Wunderbare oder Ergreifende zu erreichen, welches in den trefflichen Scenen die eben charakteriſirte Tragödie auszeichnet.

Im 6. Bande derſelben Sammlung findet ſich ein Schauſpiel: The Thracian Wonder, a comical history, welches Rowley in Geſellſchaft mit Webſter geſchrieben hat. Bei dieſem ganz verwerflichen Schauſpiel kann es gleichviel ſein, welchen Theil Rowley ausgearbeitet habe, denn es iſt ein Gewirre von unwahrſcheinlichen Begebenheiten, wobei Charaktere, Wahrheit und Natur völlig aufgeopfert ſind. Es iſt eine übertriebene Nachahmung des Wintermärchens von Shakſpeare. Dieſe zuſammengewürfelte Komödie iſt ein belehrendes Beiſpiel, wie ſehr man oft auch in jener Zeit nur nach dem ſchlechteſten Effekt ſtrebte, der doch ſchwerlich in dieſem Wirrwarr, auch nur auf geringe Weiſe hat erreicht werden können, denn dieſe Uebertreibung wird durch das Maßloſe von ſelbſt wieder nüchtern und zeugt nur von einer matten und erſchöpften Phantaſie. Webſter hat einige gute Sachen geſchrieben, gehört aber zu denen, deren Werth einige neuere Engländer viel zu ſehr überſchätzt haben. Er iſt faſt immer krampfhaft und liebt die Uebertreibung. In dem Thracian Wonder iſt auch die Sprache matt und der Sammler hätte von ſo vielen noch unbekannten Stücken ein beſſeres abdrucken ſollen.

Ein ganz andres Gedicht iſt freilich „Die Hexe von Edmonton," welches von Rowley, Decker und Ford geſchrie-

ben wurde. Ford war in Zeichnung der Leidenſchaft glücklich und Decker einer der vorzüglichſten Theaterdichter jener Zeit. Hier iſt denn auch alles mit Verſtand und Einſicht motivirt, die Charaktere ſind trefflich und mit Wahrheit gezeichnet und durchgeführt, die Sprache iſt bedeutſam und paſſend, das tragiſche Intereſſe ſteigt und erhebt ſich bis zum Furchtbaren, und der Humor und die luſtigen Scenen dienen dazu, das Schreckliche noch mehr ins Licht zu ſtellen, indem ſie zugleich als Epiſoden ländliche, anmuthige Gemälde darſtellen. Kurz, dieſes Werk, wenn man ſich einmal mit dem Gegenſtande verſöhnen kann, der freilich im Gebiet des Abgeſchmackten liegt, muß zu den vorzüglichſten Dramen jener überreichen Zeit gerechnet werden. Das Schauſpiel, das erſt viel ſpäter gedruckt iſt, muß um 1623 geſchrieben ſein, als alle drei Dichter ihre Reife erlangt hatten. Auch iſt es, wie man aus jeder Scene ſieht, mit Liebe geſchrieben, und da der Name Rowley voranſteht, muß man faſt glauben, daß er den größten Antheil an dieſer Compoſition habe.

Rowley hat außerdem noch mehr Stücke ſelbſt geſchrieben und an vielen Antheil gehabt, z. B. The old Law (ſ. Massinger's Works, by Gifford Band IV). Aber von keinem ſeiner Schauſpiele kann man ſo ſicher mit dem größten Lobe ſprechen, als von dieſem jetzt überſetzten, „Die Geburt des Merlin.“ Welchen Theil hat Shakſpeare daran? Hat er Theil genommen? Welche Umſtände vermochten ihn dazu? Dieſe Fragen, die ſich jedem Freunde des großen Dichters ſogleich aufdrängen, laſſen ſich nur ungenügend und nur durch Vermuthungen beantworten. Warum ſoll Shakſpeare nicht einmal für ein anderes Theater, als das ſeinige, geſchrieben haben? Warum nicht, da die Sitte ſo allgemein war, einmal mit einem ſchwächern Poeten in Geſellſchaft

getreten ſein? Die Tradition, die ihn als Mitarbeiter dieſes bunten und heitern Schauſpiels nennt, wiederholt ſich bei Fletcher, an deſſen Two noble Kinsmen er auch ſoll Theil genommen haben. Die engliſchen Kritiker ſelbſt, die ſonſt ängſtlich genug ſind, dergleichen anzunehmen, haben ſich bei dieſem Stücke gläubiger gezeigt; ſie loben dies Schauſpiel mehr, als viele andre des berühmten Dichters, und einige, die wol Kenner ſein ſollten, finden in den erſten Akten und Scenen die Hand des größern Poeten ſehr deutlich wieder. Ich geſtehe, ſo oft ich dieſes genannte Stück auch wieder geleſen, ſo genau ich es auch geprüft habe, kann ich mich doch auf keine Weiſe überzeugen, daß auch nur ein einziger Vers von Shakſpeare geſchrieben ſei. Die Manier, die Sprache, der Versbau, alles iſt ſo durchaus Fletcher, wie nur irgend eins ſeiner Stücke, und wenn Shakſpeare gleich die Fähigkeit hatte, ſeine Sprache mannichfaltig zu verändern, ſo hat er doch nie dieſe weitſchweifige redſelige Art, dieſe Uebertreibung der Gedanken und Bilder in einer ſanften, fließenden Sprache, wodurch Fletcher charakteriſirt wird. Es iſt möglich, daß die Tradition noch einen andern Sinn hat. Der romantiſche Gegenſtand, der in den Two noble Kinsmen von Fletcher behandelt wird, kann auch in früher Jugend ſchon von Shakſpeare auf das Theater gebracht worden ſein. So viele ſeiner Jugendarbeiten auch gedruckt ſind, ſo ſind doch gewiß nicht alle bekannt gemacht worden. Hätte er länger gelebt, ſo wären wol noch manche von ihm umgearbeitet worden, vielleicht wäre dies und jenes auch wol wieder in ſeiner rohen, ungeſchickten Geſtalt auf der Bühne erſchienen. So führte er, auf dem Gipfel ſeines Ruhmes ſtehend, den alten Cromwell und den Perikles wieder auf, und der Reiz dieſer Compoſitionen wirkte von neuem auf ein Publikum, das ſeitdem ganz andre Sachen

geſehen hatte; wenn der London Prodigal auch neu bearbeitet war, ſo ſind doch wol ganze Scenen aus dem alten geblieben. Die Bürgerkriege, K. Johann, K. Lear, Taming of Shrew, Heinrich V., die luſtigen Weiber, Hamlet ſind von ihm umgearbeitet worden, und wir können die neuen Werke mit den alten vergleichen, weil wir dieſe noch beſitzen. Cymbeline und das Wintermärchen, ob ſie gleich zu den letzten Arbeiten des Dichters gehören, tragen doch Spuren an ſich, daß ſie auch wol urſprünglich Jugendarbeiten waren, die viel ſpäter die Meiſterhand des vollendeten Dichters in eine ganz andere Geſtalt umbildete. So, vermuthe ich, nahm Fletcher eine vernachläſſigte Jugendarbeit des Dichters auf, behandelte ſie ganz neu auf ſeine Weiſe und ließ vielleicht nur die Folge einiger Scenen, ſo wie er ſie fand, und einige Freunde Shakſpeare's bewahrten die Erinnerung, daß auch von dieſem derſelbe Gegenſtand ſchon auf der Bühne dargeſtellt worden ſei.

Und könnte dies nicht mit Merlin der nämliche Fall ſein? Möglich iſt es, aber ich glaube es nicht ſo unbedingt. In Fletcher's Stück thut ſich der Dichter ganz mit ſeiner völligen Art und Unart kund, alle Tugenden und Gebrechen, alle Uebertreibungen, das Wilde, Unzuſammenhängende, die ſchroffe Moral im Abweichen von derſelben, alles gibt ſich ſo unverhohlen in jener lieblichen, klaren Sprache, die Fletcher vor allen Dichtern charakteriſirt, an das Licht, daß dem Kenner kein Zweifel bleiben ſollte, alles, vom Anfang zum Ende, vom erſten zum letzten Verſe ſei Fletcher's Erfindung und Arbeit. Rowley hat nicht die Sprache Fletcher's, er ſteht auf jener populären Stelle, wo Leichtigkeit, Verſtändlichkeit in jedem Moment den Zuhörern die Sache, die vorgetragen wird, ganz nahe bringen. Er ſchließt ſich auch in der Erfindung und der Art und Weiſe, den Plan

urchzuführen, an Decker, Heywood und ähnliche Dichter
ener Zeit, alſo von ſelbſt an manche leichten Schauſpiele
Shakſpeare's. So ſehr man aber Rowley loben mag, ſowol
n jenen Stücken, die ganz von ihm herrühren, als auch
n denen, die er mit andern arbeitete, ſo zeigt ſich doch nir-
jend die heitere Ruhe, dieſes weiſe Maß, dieſe richtige und
ichere Fortſchreitung, dieſe Fülle der Gedanken und der
Reichthum des Humors, als in dieſem vorliegenden, ſo lange
erkannten Stücke. Mag es eine Jugendarbeit Shakſpeare's
jeweſen ſein (wie denn die bunte, vielfach verflochtene Fabel
vol einen dichteriſchen Jüngling reizen kann), ſo bin ich
och faſt überzeugt, daß er in ſeinem reifen Alter (denn
as Stück muß um 1613 geſchrieben ſein) einem andern
Schauſpieler und Dichter mit Liebe half, um dieſe ſeltſame
nd reizende Compoſition hervorzubringen, die ich neben
as Beſte ſtellen muß, was mir in dieſer Art nur irgend
ekannt geworden iſt. Das Schauſpiel wird nirgend Tra-
jödie, es erhebt ſich ſelbſt nicht zur Leidenſchaftlichkeit des
Cymbeline oder Wintermärchen; es hat nicht jenen poe-
iſchen Glanz von As you like it, oder den hohen poetiſchen
Uebermuth des vierten Heinrich: — ſondern es wiegt ſich
nd ſpielt in einem ganz eigenthümlichen Element, und das
Wunderſame und Groteske iſt mit der Legende ſo gut in
Uebereinſtimmung geſetzt, daß man dieſe leichte, durchſichtige
Manier, die ohne Größe iſt, eben nicht anders wünſchen
ann. Wenn Shakſpeare zu dem Gedichte Beiträge gelie-
ert hat, ſo hat er ſie eben in ſeiner faßlichſten und bequem-
ten Sprache gegeben, deren er, da ihm alle Töne zu Ge-
ote ſtanden, wol vollkommen Herr war, weil ſie oft ge-
nug einzelne Theile ſeiner Werke belebt. Ben Jonſon oder
Fletcher nachzuſprechen, wäre ihm ſchwer, wenn nicht un-
nöglich geweſen, aber dieſe leichte Sprache, die in den beſ-

seren Stücken Decker, Heywood, Rowley und schon Green und vielen Andern gemein ist, die eigentlich die natürlichste Grundlage der Komödie und des Schauspiels war, in dieser konnte er sich eben ohne Anstrengung mit seinem geringern Mitarbeiter vereinigen, denn er durfte nur jene gesuchteren und tieferen Töne, jene wundersamen Bilder und seltsamen Ausdrücke, die alle seine Werke charakterisiren, mit Vorsatz aufgeben, um in die eine Wagschale kein störendes Uebergewicht zu legen.

Die Einleitung des Stücks ist vortrefflich, Modestia, die geistliche, kontrastirt gut mit der Schwester. Die Sachsen sind durch ein Wunder geschlagen, sie bitten um Frieden und der junge König Aurelius wird sogleich durch die Schönheit der Artesia zur Liebe bewegt. Diese Scene ist meisterhaft. Der fromme Eremit und Modestia, die schon halb bekehrt ist, beschließen durch diese ruhigen Töne, nach rasch bewegten Scenen, den Akt sehr gut.

Im zweiten Aufzug erscheint plötzlich und unvorbereitet der Humor des Dichters. Diese Scenen, die nach meinem Gefühl von Rowley herrühren, sind mit großer Geschicklichkeit und feinem Sinn durchgeführt, sie sind ächt komisch, ohne die Grazie zu verletzen. Die Poesie des im Wald irrenden Prinzen Uther kontrastirt vortrefflich. Am Hofe ist die Vermählung vollzogen, der Feldherr, Graf Edol, ist am meisten dadurch gekränkt. Es ist verständig, daß dieser, ohne ihn zu weitläufig zu zeichnen, immerdar in Zorn und Wuth ist, die selbst die Grenzen überschreiten, um ihn so von den übrigen vielen Figuren des Gemäldes abzuheben. Fletcher, der oft dergleichen Gestalten aufführt, würde hier im Verachten des Hofes, in Soldatenmoral, Ehrgefühl und dergleichen unerschöpflich sein. Hier geschieht gerade genug, um die Begebenheit rascher vorzutragen, und der Held selbst

wird halb komiſch. Der Zug des Hofes und die Vermählten erſcheinen wieder. Der junge, verblendete König iſt vortrefflich dargeſtellt. Der ſonderbare Kampf des heidniſchen Zauberers mit dem Eremiten erinnert an Roger Baco von Green, im erſten Bande der Vorſchule, wo das Wunderliche vielleicht noch anmuthiger hingeſtellt iſt. Offenbar hat ſich der Dichter hier jenes früheren Schauſpieles erinnert. Prinz Uther, der wiedergefundene, ſoll den Tag noch fröhlicher machen, er erkennt aber in der Königin jene Geſtalt wieder, die er im Walde ſah, und um die er ſeitdem im halben Wahnſinn umherſchwärmte. Dies iſt trefflich angelegt und benutzt, denn ſie kömmt ihm buhleriſch ſogleich entgegen, um ihn und alle zu verderben.

Johanna und ihr armer Bruder haben ſich dem Hofe genähert. Die ſonderbare Unterſuchung wird auf ſeltſame Weiſe fortgeſetzt. — Die fromme Modeſtia ſoll überraſcht und gedemüthigt werden, und ſie iſt es, die im Gegentheil zum Erſtaunen des Vaters und ihres Verlobten die Schweſter von der Welt abwendig macht. Alle dieſe plötzlichen Umkehrungen im Schauſpiel ſind von Meiſterhand durchgeführt. — Möchte man Shakſpeare's Genie erkennen, ſo wäre es vielleicht am meiſten in dieſem dritten und dem fünften Akt. Der Teufel, der Vater Merlin's, erſcheint mit aller poetiſchen Würde. Lucina und die drei Parzen machen große Wirkung, und ein Meiſterwerk iſt das Gemälde von Merlin, der unmittelbar nach der Geburt, in einem Buche leſend, mit einem langen Barte geſchmückt, auftritt. Ohne viele Anſtalten und Zurüſtungen iſt es dem Dichter gelungen, im Merlin den Zauberer, der halb unterirdiſch, halb Menſch, ein mächtiger Geiſt und doch nur Knabe, der kindiſch, neckiſch und furchtbar zugleich iſt, überzeugend hinzuſtellen. Ich wüßte nicht, daß ſich ein andrer

Dichter eine ſolche Aufgabe ſchon geſetzt und mit ſo weniger Ausmalung ſo glücklich durchgeführt hätte. Der Narr ihm gegenüber, der den Teufel, den Vater des Zwerges, bald verkennt und das Geſicht mit einer Bratpfanne vergleicht, bald ſich mit beiden auf einen guten Fuß ſetzt, bald ſtumm gezaubert, oder von Merlin und einem Kobold beſtohlen wird, erhält neue Farbe und wird jetzt auf eine andere Weiſe ergötzlich. — Die Verſchwörung gegen den Prinzen und den König ſetzt den Hof indeſſen in Bewegung und eine offen erklärte gegenſeitige Feindſchaft beſchließt dieſen Akt, der noch mehr als die vorigen voller Leben und Bewegung iſt. Die Geſchichte ſteht niemals ſtill, keine Figur iſt müßig, und dennoch findet der Dichter Raum für Scherz und anmuthige Epiſoden.

Die Bewegung und das Leben des vierten Aktes ſind trefflich, dramatiſch, alles iſt Handlung und Charakter.

Die erſte Scene des fünften Aktes iſt wol die ſchönſte des Stückes. Nach den vielfachen Begebenheiten fällt es uns nicht auf, daß Johanna hier edler und poetiſcher ſpricht, daß ihre Jugend eine andere geweſen, als wir uns früher vorgeſtellt haben. Merlin wird ſeinem Vater gegenüber erhaben, und als dieſer vom Sohne Gehorſam fordert, iſt deſſen Antwort: Gehorſam lernt man nicht in deiner Schule! ſo treffend und alles erſchöpfend, daß dieſes Wort allein auf Shakſpeare hinweiſen möchte. Schön wird nun die alte Sage erfüllt, auf das wunderbare Stonehenge auf Salisburys Ebene, als der Mutter Begräbniß, von Merlin errichtet, hingedeutet: ebenſo am Schluß auf die Tafelrunde und Arthurs weit verbreiteten Ruhm. Der Schluß könnte vielleicht noch befriedigender ſein, aber alle Wunder, Vorzeichen, Kometen, Erſcheinungen ſind erſchöpft und es war ſchwer, etwas Neues aufzufinden.

Ob dieſe Komödie zu ihrer Zeit großes Aufſehen gemacht
it, ob ſie ſehr beliebt geweſen, läßt ſich nicht entſcheiden,
über alle dieſe Gegenſtände die Zeitgenoſſen faſt immer
ſchweigen, und nur zufällig einmal dieſer oder jener Gegen-
and erwähnt oder beleuchtet wird. Auch was Malone von
ten Theaterſchriften gefunden und durch den Druck bekannt
macht hat, iſt nur fragmentariſch und erläutert die Jahre
cht im Zuſammenhang, ebenſowenig die Geſchichte aller
heater oder vieler Dichter. Daß aber Rowley mit Recht
liebt war, ſehen wir aus dieſem Schauſpiel; daß ſich Shak-
eare wol, ohne ſich zu erniedrigen, mit ihm vereinigen
nnte, beweiſet es ebenfalls. Und daß es, wie kein andres,
is ich von Rowley kenne, ſo wahrhaft dramatiſch bleibt,
n Phantaſtiſchen, Wunderlichen und Bizarren das rechte
Maß hält, nirgend die Grenze überſchreitet, in der das
Bohlgefällige ſolcher Aufgaben nur möglich iſt, iſt wahr-
heinlich Wink und Werk des großen Genius. Hätte die-
r allein das Gedicht vollendet, ſo iſt wol nicht zu bezwei-
ln, daß wir etwas viel Größeres erhalten hätten.

Wir müſſen dem Buchhändler Kirkman dankbar ſein,
er dieſes merkwürdige Gedicht 1662 drucken ließ. Ich
weifle nicht, da er Liebhaber alter Schauſpiele war, daß
: aus nicht unlauterer Quelle die Nachricht von der Hülfe
Shakſpeare's hatte. Er hat uns auf jeden Fall dies bedeu-
nde Gedicht gerettet, welches ohne ihn wol, wie viele
ndre, als Manuſkript wäre zu Grunde gegangen. Grobe
Fehler habe ich im Abdruck nicht viele entdeckt, aber die
Verſe ſind faſt alle als Proſa gedruckt, die Orthographie
t weder richtig, noch in der Unrichtigkeit konſequent, Ab-
ürzungen der Worte, Auslaſſungen der Buchſtaben haben
ch eingeſchlichen, wo ſie den Vers aufheben, und dergleи-
jen mehr. Die Engländer, die viele weit unbedeutendere

Schauſpiele, ſchon ſeit Dodsley, haben abdrucken laſſen, hätten dieſes treffliche nicht vernachläſſigen ſollen. Es ſcheint aber faſt, daß die Tradition, die den Shakſpeare dabei einführte, ihm die unverdiente Vernachläſſigung und Verachtung zugezogen hat. Ich zweifle, daß es jemals einer der Editoren, oder Freunde Shakſpeare's in London mit Aufmerkſamkeit geleſen hat. Es befindet ſich ebenfalls im britiſchen Muſeum und gehört zu der Sammlung, die Garrick dorthin geſchenkt hat *).

Oft ſchon hatte ich von einem Manuſkripte geleſen, das erſt das Eigenthum des Marquis Landsdown geweſen und

---

*) Der Buchhändler Kirkman hat dreißig Jahr nach Middleton's Tode viele von deſſen Schauſpielen drucken laſſen, von denen er die Manuſkripte an ſich gebracht hatte. War er denn ſo lügenhaft, wie ihn die Editoren Shakſpeare's ſo oft nennen, oder galt Shakſpeare's Name damals ſo außerordentlich, daß er ſich von Dramen, die dieſem untergeſchoben wurden, großen Gewinn verſprechen durfte, ſo konnte er ja Schauſpiele von Middleton unter dieſer Firma drucken laſſen. Er ſcheint ein Liebhaber, ſelbſt ein Kenner von jenen Alterthümern geweſen zu ſein und beging einige Irrthümer, ließ aber, ſoviel er konnte, jedem ſein Recht widerfahren. T. Pavier, der bei Lebzeiten Shakſpeare's manche von deſſen nicht anerkannten Stücken mit dem Namen des Dichters druckte, muß dieſen Editoren auch als grober Betrüger gelten, ſtatt daß ſie an ihrer Kritik endlich irre werden und eins von beiden einſehen ſollten: entweder, daß Shakſpeare allerdings manches geſchrieben haben könne, das ſich nicht mit ſeinem Vortrefflichſten meſſen dürfe; oder — daß es vortrefflich ſei, ihnen aber, den Editoren, vielleicht das Verſtändniß mangle.

on ihm in das britiſche Muſeum gekommen war. Der
itel: The second Maid's Tragedy war auffallend genug,
dem er auf das Trauerſpiel von Fletcher, The Maid's
ragedy (ſchon vor vielen Jahren von Gerſtenberg über-
gt, der es die Braut nennt) hinwies. Auf dem Titel-
latte war es dem Th. Gough, dann Chapman, und von
ner andern Hand Will. Shakſpeare zugeſchrieben wor-
en. Was Malone und Steevens hier und da, vorzüglich
ei Gelegenheit, wo die Theatereinrichtungen erörtert wer-
en, davon citirten, diente nur meine Neugier zu vermeh-
en, obgleich ich einzuſehen glaubte, daß dieſe geſchwätzigen,
ber ſchön fließenden Verſe unmöglich von Shakſpeare ſein
önnten. Ich war ſehr geſpannt, das Manuſkript ſelbſt in
er Hand zu haben. Die Currentſchrift jener Tage mit
hren Abbreviaturen und der verblichenen Tinte iſt ſehr
nühſam zu leſen, indeſſen hatte meine Begier bald alles
ntziffert, und ich überzeugte mich nach der erſten Seite,
aß hier durchaus nicht von Shakſpeare die Rede ſein könne,
er Styl und Vers ſchien mir aber auch nicht Chapman
nzugehören, und daß Th. Gough, der um 1610 noch all-
ujung war, nicht in Betracht kommen könne, verſteht ſich
on ſelbſt.

Eine wunderliche Geſchichte hängt mit dieſem Manu-
kripte zuſammen. Es iſt nämlich, mit zwei andern Schau-
pielen, die weniger bedeutend ſind, der Reſt einer Samm-
ung, die bis zu dreiundfunfzig angewachſen war. Der
leißige Sammler war ein Herr Warburton, beim He-
oldsamt in Somerſet angeſtellt. Nicht (wie neulich ein
eutſcher Gelehrter erzählt hat, der ſich lange und nicht
hne Nutzen mit Shakſpeare beſchäftigt hat) jener berühmte
Doctor der Theologie, Biſchof Warburton, der ſelbſt eine

Edition des Shakſpeare beſorgt hat. Ihm, als einem Editor und Verehrer des großen Dichters, wäre die Sache noch weniger zu verzeihen, da ſie ſchon ein böſes und lächerliches Licht auf jenen Heraldiker wirft. Dieſer gute Mann nämlich, ob er gleich ſammelte, und mit Liebe und Glück, da er ſchon ſo viele Seltenheiten zuſammengebracht hatte, hatte doch wol etwas Beſſeres oder Nöthigeres zu thun, als den Schatz ſeiner Manuſkripte zu leſen, oder auch nur anzuſehen. Gewiß hat er ſie nicht aufmerkſam betrachtet, denn im Verzeichniß, das wol von ihm herrührt, findet ſich ein Duke Humphry, von Shakſpeare. Dies iſt gewiß der zweite Theil von Heinrich VI. und es kann nur die Frage entſtehen, ob es die neue Ausgabe von 1600, oder die ältere war, die den erſten Theil der Contention of the house etc. ausmachte und bei Pavier 1594 erſchien. Auf jeden Fall war das Manuſkript höchſt wichtig, um es mit den gedruckten Ausgaben zu vergleichen. Das 49. Stück der Sammlung iſt aber einfach bezeichnet: a Play by William Shakspeare. — Aber welches? War es eins der ſogenannten unächten? oder wol gar ein ganz neues, bis dahin ungenanntes? — Welches Feld für die Wißbegier, für Kritik und Unterſuchung! Ein Hiob von Rob. Green befand ſich auch in der Sammlung, zehn Schauſpiele von Maſſinger, ein unbekanntes von Marlow und viele von andern Dichtern jener Tage. Am Schluß des Verzeichniſſes bedauert der Beſitzer treuherzig, daß er dieſe Manuſkripte, die er ſeit vielen Jahren zuſammengebracht, durch ſeine Nachläſſigkeit wieder verloren habe, er habe ſie einem unwiſſenden Diener (oder Dienerin) anvertraut, der ſie verbrannt, oder als Unterlage zu den gewöhnlichen Torten (die bei den Engländern faſt täglich aufgetragen werden) ver-

raucht. Nur drei wurden gerettet. — Dieſe ſogenannte econd Maidens Tragedy iſt eine von dieſen.

Späteſtens um 1588 fing Shakſpeare an, für die Bühne zu ſchreiben. Zehn Jahr ſpäter, 1598, wurde der ehn Jahr jüngere Ben Jonſon etwas mehr bekannt und eigte ſich ſchon ein Jahr ſpäter als ein Gegner des großen Dichters. Wieder zehn Jahre nachher, etwa 1608, fing ſletcher zuerſt an, Aufmerkſamkeit zu erregen und beliebt u werden, und 1610 machte ſeine Maid's Tragedy großes Glück. — Seit 1606 war ein Georg Buck Intendant des Königs (wie wir die Stelle nennen würden), und ihm kam s zu, die eingehenden Stücke zu leſen und ihre Aufführung zu bewilligen oder zu verweigern. Dieſer bekam das Manuſkript der Tragödie, welche noch keinen Titel hatte, n die Hand, er las und prüfte ſie, ſie gefiel ihm, ſie erchütterte ihn, und, um ſein ganzes Lob in zwei Worten uſammenzufaſſen, da er und das Publikum die Maidens ragedy Fletcher's noch in friſchem Andenken hatten, gab er hr den Titel: The second Maidens Tragedy, obgleich ſie it jenem früheren Stücke nur eine ganz oberflächliche Aehnichkeit hat; er fügte auch auf dem Titel die Worte hinzu: Tragedy indeed!

Die Aufſchrift, die ſie Gough, dann Chapman und endch gar Shakſpeare zuſchreibt, muß aus viel ſpäterer Zeit in. Wer iſt aber, nach der Wahrſcheinlichkeit, der Verfaſſer?

Die Aufſchrift des G. Buck iſt in aller Hinſicht nicht hne Bedeutung. Der Autor ahmt ſichtlich und recht mit Vorſatz dem Fletcher nach, in dem Bau der Fabel, den Perſen, der Sprache, ja in den Geſinnungen und der Weithweifigkeit. Es wird ihm oft ſchwer, er kämpft mit dem

Gegenstande und der Sprache, er bewegt sich nicht frei, die Verwicklung ist nicht glücklich, die Katastrophe noch weniger, und die Episode oder der under-plot ist sehr ungeschickt eingeflochten. Mit einem Wort, man sieht in allem den Anfänger, aber den talentvollen Anfänger.

Massinger war 1584 geboren, also zehn Jahr jünger als Ben Jonson und zwanzig jünger als Shakspeare; er war im Jahre 1611 im siebenundzwanzigsten Jahr, und befand sich ohne Beschäftigung schon seit 1606 in London. Erst 1622, elf Jahr später wird er als Verfasser des Trauerspiels The Virgin-Martyr genannt. In allen Arbeiten Massingers nehmen wir sein Bestreben wahr, Fletcher nachzuahmen, so sehr, daß man ihn geradezu einen Schüler dieses Dichters nennen kann. Er ist ihm auch so ähnlich geworden, daß man einzelne Scenen beider verwechseln könnte. Er setzt diese Schule fort und hat sich nie der Manier Shakspeare's und noch weniger der populären genähert, außer in the Virgin-Martyr, wo er mit Decker arbeitete, der ganz der Manier Fletcher's entgegengesetzt ist. Unter den 37 Schauspielen, die Massinger geschrieben hatte und von welchen viele verloren sind, wird oft eine Tragödie, der Tyrann, the Tyrant, mit Lob erwähnt, die auch noch späterhin gern auf dem Theater gesehen wurde. Das Manuskript, nach welchem gegenwärtige Uebersetzung gearbeitet ist, hatte, wie gesagt, keinen Titel; der ziemlich unpassende wurde ihm vom Intendanten in der Verlegenheit erst gegeben, aber im Schauspiel selbst, wo einige Personen (wie die prima donna) gar keinen, oder seltsame Namen (wie Helvetius) haben, heißt der grausame Usurpator immer der Tyrann. Ich glaube daher, daß dieses das verloren geachtete Stück Massingers ist, ja ich vermuthe, daß jenes Ma-

nuſkript, jetzt im britiſchen Muſeum, das Autographon des Dichters ſei. Es iſt ſehr zu beklagen, daß der treffliche Gifford, der ſo viel für Maſſinger gethan, den er ſo hoch ſtellte und der das Andenken des Dichters in England ſo ſchön erneut hat, es aus übertriebener Empfindlichkeit verſchmähte, dieſes Manuſkript zu unterſuchen, welches ſich damals, als Maſſinger herausgegeben wurde, noch im Beſitze des Marquis Landsdown befand. (S. Giffords Vorrede zu Maſſinger.)

Nach meiner Meinung iſt dieſe Tragödie Maſſingers erſter Verſuch. Alles iſt zahm, ängſtlich, und dann bricht des Dichters Kühnheit zu plötzlich und unmotivirt hervor, ſo wie ein ungeübter Redner, der ſchöne Sachen ſagt, aber bei der zu übereilten Anſtrengung zu früh den Athem verliert. Man begreift nicht, wie der Uſurpator ſich hat eindrängen können, Govianus iſt zu unthätig, die Hofleute haben zu ſehr die Geſinnung einer ſich aufdrängenden Knechtſchaft, wie wir es ſo oft in Fletcher und ſo vielen ſpätern Schauſpieldichtern finden. Es iſt merkwürdig, daß die Theaterdichter, die von Jakob und Karl I. beſchützt wurden, ſo oft es paßt und auch nicht paßt, eine haſſende Klage gegen den Hof ausſprechen, ſo wie auch nur oft der blutdürſtige, wollüſtige Tyrann, der nur ſeinem Eigenſinne folgt, das Theaterbild eines Königs wurde, wenn der Herrſcher nicht etwa mit allen Tugenden geſchmückt ſich zeigte. — Auf ſonderbare Weiſe iſt die Novelle El curioso impertinente des Cervantes als zweite Begebenheit eingeſchoben. Weshalb Lotario hier Votario genannt wird, iſt noch weniger zu begreifen. Dieſe Epiſode nimmt im erſten Akte mehr Raum ein, als die Haupthandlung.

Der zweite Akt iſt ſchöner und großartiger, als der

erſte. Doch erläßt uns der Dichter das Harte und Bittre nicht, wie der Vater bei der Tochter für den König wirbt, ganz in der Manier des Fletcher, der ſeiner Moral viele ähnliche, oft noch ſchlimmere Opfer bringt, und nur zu oft im Verletzen aller zarten Gefühle ſeine Größe ſucht. Die Umkehrung des Helvetius zum Beſſern würde von größerer Wirkung ſein, wenn es ſich um einen andern Gegenſtand gehandelt hätte.

Die Gefängnißſcene im dritten Akt iſt von großer Schönheit. Hier zeigt ſich wahrhaft die Kraft eines tragiſchen Dichters. Govianus' Schmerz, die Erhebung der Seele der Frau, ſeine Ohnmacht und ihr heroiſcher Tod, dieſe Verſe und Geſinnungen ſind wol die ſchönſten der Tragödie. Die Art, wie Sophonirus umgebracht und dann an die Thür geſtellt wird, damit die Wachen glauben können, er ſei von ihnen getödtet, iſt eben ſo ungeſchickt, als kindiſch: es vernichtet faſt die Wirkung der vorigen ſchönen Scene.

Die zweite Geſchichte des Anſelmus, der Frau und des Freundes iſt mit Vorſatz im Ton etwas niedriger gehalten. Das ſonderbare Gelüſt des Tyrannen, den todten Leichnam ſeiner Geliebten aus der Gruft zu entwenden, überraſcht. In dieſer Scene erkennt man recht den Anfänger, der etwas bis dahin Unerhörtes unternimmt. Die Scene in der Kirche hat viel Schönes, es iſt dem Dichter ſogar gelungen, ſie dramatiſch zu machen. Dieſe Seltſamkeit, ſowie die Geiſtererſcheinung, der Schauer, der aus allem weht, war es wol auch, was dieſe Tragödie zu einer beliebten machte, ſo daß ſie auch ſpäter noch geſpielt wurde. Die Geiſtererſcheinung, bei welcher der Dichter die ſie begleitenden Umſtände genau beſchreibt, beweiſet zugleich, daß auch jene einfache Bühne wol zuweilen auf ſonderbare Effekte ausging und ſie auch möglich zu machen wußte.

Der Schluß der Geschichte des Anselmus im fünften Akt ist etwas zu gesucht. Die Entwickelung der eigentlichen Tragödie hat aber fast etwas Komisches, und in diesem Läppischen ist sie dennoch nicht ohne Furchtbarkeit. Daß der Tyrann das Angesicht der Leiche bemalen läßt, daß der Gatte als Maler Giftfarben auf Wange und Lippen streicht, daß der Tyrann an den Küssen, die er nun dem scheinbar belebten Angesichte aufdrücke, zu Grunde geht, dies alles ist so unwahrscheinlich, unmöglich und, wenn es möglich wäre, undramatisch oder unpoetisch, daß nur ein schwacher Verstand, eine völlige Abwesenheit jener dem Drama nothwendigen dichterischen Weisheit auf solche Katastrophe verfallen und den Muth haben kann, sie auszuführen. Aber auch hierin ist Massinger nicht zu verkennen, denn auch in seinen reiferen, in seinen besten Schauspielen ist er in der Entwicklung niemals glücklich, in jedem Schluß seiner Gedichte tritt etwas Uebereiltes, Unwahrscheinliches ein, wie sich leicht zeigen ließe, wenn der Vorredner sich nicht beschränken müßte, um nicht ein Buch, statt einer Einleitung zu schreiben*).

*) Es darf auffallen, daß zu einer Zeit, als Hamlet, Lear, Macbeth, Julius Cäsar, Coriolan bekannt und beliebt und so ganz populär geworden waren, daß viele Autoren jener Zeit sich oft auf diese Gedichte beziehen, die wol das Volk auch genau kannte — daß um dieselbe Zeit eine Composition wie dieser Tyrann Glück machen konnte, der schon ganz mit Gesinnungen, statt Charakteren, mit Unmöglichkeiten, statt Motiven, mit wunderlichen Effekten, statt Handlung, und mit seltsamen Schauern, statt der tragischen Größe bezahlt. Nur großer Reichthum und vielseitige Mannichfaltigkeit, eine Toleranz, die sich eben im Bewußtsein, Unendliches zu besitzen, bildet, können es erklären und entschuldigen. Immer hat die Literatur in den schönsten Blüten und Früchten auch zugleich den Todeswurm, der sie früher oder später verdirbt.

Daß ich die ſaubere, genaue Abſchrift des ſehr unleſerlichen Manuſkriptes der Freundſchaft des Rathes Schlichtegroll in München verdanke, habe ich ſchon dankbar im erſten Theile dieſes Buches erwähnt. Seitdem haben die Engländer das Stück auch, aber ſehr unkorrekt gedruckt *).

*) Im Jahre 1824 iſt in London die Second Maidens Tragedy zuerſt nach dem Manuſkript gedruckt worden. Aber wie nachläſſig und unkorrekt werden einige Beiſpiele deutlich machen. Gleich in der erſten Scene, S. 8 des gedruckten Exemplars, ſagt der Tyrann:

Have there so many bodies been hewn down
Like trees, in progress to cut out a way
That was more known for us and our affection etc.

More gibt hier gar keinen Sinn, und n'er iſt deutlich genug im Manuſkript.

Seite 4 (1. Scene) ſagt Govianus zu einem jungen Lord:

I knew you one and twenty and a lord,
when your destruction suck'd: —

Unſinn! discretion, wenn auch das Manuſkript nicht leſerlich wäre, muß jedem von ſelbſt einfallen. — In derſelben Rede:

If you can construe but your doctor's bill,
Parse your wife's waiting-women, etc.

Parse? Was kann es bedeuten? Pierce iſt dem aufmerkſamen Auge leſerlich genug.

Es iſt unnöthig, dies Verzeichniß zu vermehren. Oft fehlt ein Vers, manchmal mangeln zwei Zeilen, Zuſätze und Verbeſſerungen ſind dann wieder mit den ausgeſtrichenen Stellen zugleich abgedruckt; kurz, dieſe Copie verräth ebenſoviel Eile als Unwiſſenheit, und Commentatoren hätten Arbeit genug, die Leſearten wieder zu entdecken, die das Manuſkript ganz richtig gibt.

Seitdem iſt auch in London eine neue Ausgabe der erſten Dodsley'ſchen Sammlung alter Schauſpiele erſchienen, in welcher die Komödien des Ford, weil man von dieſen eigene Editionen hat, ausgelaſſen und dafür andere aufgenommen ſind, unter andern der Mönch Bacon von R. Green.

Alles hier Geſagte kann nur den wahren Freund und Kenner der engliſchen Literatur und Shakſpeare's intereſſiren, weil eine Bekanntſchaft mit Maſſinger, Fletcher und andern Dichtern vorausgeſetzt wird *).

Nachſchrift.

In meiner Jugend hatte ich den Hudibras Butler's fleißig geleſen und mich ſehr bemüht, ihn ganz zu verſtehen. Seit dreißig Jahren etwa hat dieſes Parteigedicht in England ſehr viel von ſeinem Ruhme eingebüßt, und ich geſtehe, daß mir Vieles daraus entfallen war, weil ich es ſeit lange beiſeit gelegt hatte. Ich hätte aber doch nicht vergeſſen ſollen, daß dieſe Sitte, einen ſogenannten Skimington in eine Stadt zu bringen, im Hudibras weitläufig beſchrieben iſt. In der ſchönen Edition, 1744 8. Cambridge, von Z. Grey, iſt ſogar ein Kupfer des Hogarth zu dieſem Aufzuge des Skimington. Eine Zeichnung, die, weil ſie weniger fratzenhaft iſt, wie die meiſten dieſes Künſtlers, ziemlich gut ins Auge fällt. Vorn gehen, wie auch Butler beſingt (Part. II. Canto II. 585 etc.), Leute, die mit Kuhhörnern, Pfannen und andern Inſtrumenten Lärm machen, Fackeln dazwiſchen, ſelbſt am Tage; ein Keſſel, der getragen wird und auf welchem ein anderer trommelt, Tänzer, Volk ſind umher, die ſchreien und ſingen, ein Dudelſack lärmt dazwiſchen. Ein Reiter trägt auf einer Stange ein Weiberhemd, ein anderer folgt und wirft aus zwei Körben

*) Die Ueberſetzung habe ich durchgeſehen und verbeſſert.

mit einem Löffel Unflath unter die Zuſchauer. Ein andrer Reiter trägt am Griff eines langen Degens Handſchuh und Sporen befeſtigt, den Degen hält er an der Spitze, den Griff oben. Wieder ein Reiter trägt als Fahne einen Unterrock, und hinter ihm ſitzt ſchrittlings ein Weib, hinter ihrem Rücken, mit dem Geſicht zum Schweife des Thieres, ſitzt auf demſelben Pferde ein Mann mit einer Spindel, an der er arbeiten muß und von Zeit zu Zeit vom Weibe gezüchtigt wird. Wieder folgen ihnen Tobende und Schreiende mit allerhand Inſtrumenten. Der Anmerker ſagt, noch zu ſeiner Zeit ſei dieſer Aufzug in England nichts Ungewöhnliches geweſen.

VII.

Die Anfänge des deutſchen Theaters.

1817.

I.

Bei den gebildeteren Nationen der neuern Zeit iſt das Theater bald nach ſeiner Entſtehung und Verbeſſerung eine Angelegenheit geworden, die die Aufmerkſamkeit der vorzüglichſten Geiſter, der Gelehrten und ſelbſt der Staatsmänner auf ſich gezogen, man hat es eben ſo oft als einen Nationalgegenſtand erhoben und verehrt, als geſchmäht und verfolgt, und die Geſchichte dieſer Anſichten und Stimmungen eben ſo wie des Entſtehens und der allmäligen Entwickelung des Drama, ſo wie des früh eintretenden Kampfs mit voreiliger Kritik und falſch angewandter Gelehrſamkeit, ſeines Aufſchwunges zur Kunſt und Bildung einer beſtimmten Schule, welches ihm in England unter Eliſabeth und bald nachher in Spanien gelang, iſt für den Freund der Poeſie auf gleiche Weiſe lehrreich und unterhaltend. Wie in Frankreich, bald nachdem ſich das Theater in Spanien vervollkommnet hatte, eine Schule entſtand, die ſich aber aus vielen Urſachen niemals zur Kunſt erheben konnte, wie Italien in allen Zeitaltern einer höhern Ausbildung des Drama widerſtrebte und wie dort alle Verſuche nur einſeitig ausfielen und nie die ganze Nation ergreifen konnten, welche immer ihrem alten überlieferten wenig zuſammenhän-

genden Schauspiele treu blieb; diesem nachzufolgen, ist ebenfalls für den kritischen Forscher anziehend, wenn er gleich nicht dieselbe Befriedigung, wie bei der Theatergeschichte Englands findet. Kein Volk aber hat so vielseitige Versuche gemacht, sich in so verschiedene Nachahmungen geworfen, kein anderes hat mit diesem Ernst Kritik und Ausübung der Kunst vereinigen wollen, als das deutsche, auch ist kein anderes durch günstige Umstände so wenig unterstützt, keines so durch Begebenheiten und Unfälle von außen gestört worden, so, daß seine Bahn in Rücksicht des Theaters, sowie der Literatur überhaupt, die sonderbarsten und abweichendsten Linien beschreibt. In dieser Hinsicht führt uns das deutsche Theater, obwol es weder jetzt noch früher seine Vollendung, oder auch nur einen bestimmten eigenthümlichen Charakter gewonnen hat, mehr als jedes andere zu den interessantesten Betrachtungen, und ich hoffe, es soll den Freunden der Bühne nicht unwichtig scheinen, in einer Sammlung von Beispielen, von seiner frühesten Entstehung an, die verschiedenen Epochen desselben, die Annäherung zur Kunst und Nationalität, so wie die Mißverständnisse deutlich werden zu sehen, die den Trieb zur Ausbildung begleitet und gestört haben.

Die eigentlichen Theater in Europa sind alle ziemlich neu. Die Völker haben eine Eitelkeit darein gesetzt, die Entstehung ihrer Bühne in frühe Jahrhunderte hinaufzurücken, und vorzüglich haben Italiener und Franzosen hierin einen unnützen Wettstreit geführt. Wenn man sich dahin vereinigt, daß man von der Bühne und der Schauspielkunst einer Nation nur sprechen kann, wenn ein Publikum ent-

ſtanden, das mit ſeinen Dichtern eins geworden iſt, wenn ſich ein beſtimmter Geſchmack, eine Schule und eigne Vorliebe ausgebildet haben, ſo wird man nicht mehr einzelne religiöſe oder moraliſche Dialogen zum Theater zählen, noch weniger jene fragmentariſchen Nachrichten von Gauklern und Jongleuren, am wenigſten aber frühe Uebungsverſuche und Nachahmungen, die einen Mönch auf ſeiner Zelle, oder einen Gelehrten, der keines Publikums bedurfte, unterhielten. Das jetzige Bedürfniß des Theaters konnte ſich in früheren Jahrhunderten nicht zeigen, in welchen viele kirchliche und weltliche Feſte, Turniere des Adels neben Aufzügen und Spielen der Bürger die Imagination beſchäftigten und in denen das Leben überhaupt weit weniger auf den engen Kreis des Hauſes und kleiner Thätigkeit eingeſchränkt war. Die neue Zeit genießt nicht jene Begünſtigungen der griechiſchen, in welcher Poeſie und Theater aus dem großen öffentlichen Beiſammenleben, aus einem mächtigen gemeinſamen Intereſſe entſprangen, und dadurch ſo früh von ſelbſt national und geheiligt wurden: bei uns zeigt ſich nach dem verſchwundenen Mittelalter und ſeinen großartigen Gedichten die neuere Poeſie, vorzüglich aber das Theater erſt dann, als eine Sehnſucht nach entflohenen großen Bildern und Begebenheiten an die Stelle dieſer tritt; es ſchärft ſich dieſe Begier um ſo mehr, je mehr das gemeinſame Band ſich löſet, je mehr alle Menſchen den Mittelpunkt des Lebens verlieren. So ſteht in neuern Zeiten die Poeſie leicht als Widerſtreit des Lebens da, und die Aufgabe, ſich mit dieſem auszuſöhnen und wieder mit ihm eins zu werden, iſt die Urſache, daß ſo oft und ſo gern Größe und Schönheit einer falſchen nachgemachten Wahrheit aufgeopfert wurden.

Soll alſo die Bühne nur in der Eigenthümlichkeit und

nationalen Bildung eines Volks bestehen, so hat ohne Zweifel nach dieser Voraussetzung England das älteste Theater in Europa, welches kurz vor Shakspeare entstand und durch ihn seine Vollendung erhielt; fast eben so alt ist das spanische, welches nicht lange vor und mit Lope begann, aber erst durch Calderon nach 1640 seine Ausbildung fand; mit dem Cid beginnt die Periode des wahren französischen Drama; vor dem Goldoni können sich die Italiener keiner nationalen geschriebenen Komödie rühmen, und die Deutschen müssen gestehen, daß sie erst seit vierzig oder funfzig Jahren auf dem Wege sind, original und deutsch für ihre Bühne zu dichten, um vielleicht künftig jene Vollkommenheit zu finden, in welcher sie eben so kunstmäßig als national sein können, wenn es nicht etwa beschlossen ist, durch neue Verirrungen diese Bildungsfähigkeit zu stören und wiederholt zu verwirren.

Die früheſten Versuche der deutschen Bühne heben mit wirklich theatralischen Dialogen an, von denen wir einige mittheilen; denn wir nehmen hier so wenig auf die bekannten Klosterexercitien der Nonne Roswitha, als auf jenes räthselhafte Gedicht „der Streit auf Wartburg" Rücksicht.

Wenn wir uns von der weichen, wohllautenden Sprache des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, von ihren edeln Formen und ihrer vielsinnigen Grammatik zu der Sprache unseres Vaterlandes wenden, wie wir sie im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert wieder antreffen, so haben wir die Empfindung, als fänden wir einen ungebildeten Dialekt, der sich erst zu jener vollendeten Sprache entwickeln möchte. Es trafen viele Ursachen zusammen, um diese Verderbung der Sprache hervorzubringen. Unruhen und Kriege, die in verschiedenen Zeiträumen die Bildung störten, das Zurückziehen des Adels von Poesie und Wis-

ſenſchaft, wodurch die Dichtkunſt ausſchließlich nur von Bürgerlichen geübt wurde, die ſie anfangs, ſeit Frauenlob, mit Eigenſinn und ſeltſamer Künſtlichkeit, ſpäterhin als Handwerk nach ganz willkürlichen Regeln behandelten, und um Wohllaut und muſikaliſchen Rhythmus nicht beſorgt waren: die mehr um ſich greifende Bekanntſchaft mit der römiſchen wie griechiſchen Literatur, die alle beſſern Köpfe, indem ſie ſich dieſe Schätze lange noch nicht frei aneignen konnten, zu Nachahmung in fremder Sprache lockte, wodurch das Deutſche immer mehr vernachläſſigt wurde; alle dieſe Urſachen erklären einigermaßen, aber bei weitem nicht genugthuend, die Erſcheinung, und es bleibt hier dem Forſcher noch vieles übrig, um dieſe ſo ſchnelle Entartung der Sprache zu erklären.

Es ſcheint faſt, als wenn zu Zeiten, auch ohne ſonderlich nachtheilige Umſtände, bloß durch Nachgeben und Schlaffwerden, dadurch, daß das Bedürfniß der Sprache und Literatur nicht lebendig genug gefühlt wird, die ähnliche Wirkung ſich zeigen muß. Nachdem Petrarca ſeiner Mutterſprache in ſeinen Gedichten den höchſten Wohllaut, Glanz und Biegſamkeit gegeben hatte, mußte durch und nach Lorenzo Magnifico derſelbe Wohllaut erſt allgemach wieder entdeckt werden, Sacchetti ſieht in ſeiner Proſa kaum wie ein Zeitgenoß des Boccaccio aus, und es war auch mehr als ein Jahrhundert nothwendig, um Arioſt's Lieblichkeit und Macchiavells Nachdruck wieder erzeugen zu können. Mehr als zwei Jahrhunderte waren ſeit der poetiſchen Vollendung der deutſchen Sprache verlaufen, als Luther ſich ihrer annahm, und vorzüglich durch ſeine Bibelüberſetzung ihren tiefen Sinn, ihren vollen Wohlklang und ihre Mannichfaltigkeit dem Volke wieder deutlich machte.

Deutſchland hatte geraume Zeit vor Dante, als das

Florentiniſche nur noch ein Provinzial-Dialekt war, ſeine Dichter und ausgebildete Sprache, und als die italieniſche Kultur in Poeſie und Sprachkunſt ihre ſchönſte Blüte erreicht hatte, konnten die Deutſchen nur noch eine Fabel, einen treuherzigen Schwank, ein Faſtnachtſpiel voll bäueriſcher Luſtigkeit mit armer und beſchränkter, wenn auch körniger Sprache aufweiſen.

Und dennoch blühten damals Nürnberg und andere Städte, die bürgerlichen Gewerbe, die einheimiſche Kunſt, der deutſche Handel, wie ſeitdem nie wieder, und Kriege hatten nur einzelne Provinzen beſchädigt; aber es fehlte an einem gemeinſamen Intereſſe, an einem Mittelpunkt, am Bedürfniß nach dem Beſſeren, und darum ward es nicht vermißt. Der Handel, der über Italien geführt ward, die verbreitete Liebe zu den zeichnenden Künſten, ja ſelbſt die Erfindung der Buchdruckerkunſt, welche gerade vortheilhaft ſcheinen möchte, mögen ebenfalls geſchadet haben *).

Kurz vor Cervantes entſtand das ſpaniſche Schauſpiel aus Schäferdramen und kleinen komiſchen Begebenheiten, in denen die nämlichen Charaktere und Perſonen oft wiedererſchienen; dieſem ſehr ähnlich mag das älteſte engliſche Theater geweſen ſein, und ohngefähr daſſelbe finden wir in den erſten deutſchen Verſuchen, die man Faſtnachtſpiele nannte. Die Verkleidungen, die an dieſem feierlichen Abende vorfielen, gaben eine natürliche Veranlaſſung, kleine Luſtſpiele,

*) Die Buchdrucker ſetzten früh eine Ehre darein, die Klaſſiker herauszugeben, auch wurden dieſe von den Käufern am meiſten geſucht, ebenſo die Kirchenväter, theologiſche Werke und lateiniſche Schriften. Späterhin nahm der theologiſche Krieg die Preſſen ein. Es ſcheint, daß man im Anfange noch auf Theilnahme an deutſchen Meiſterwerken von großem Umfang rechnen konnte. Denn ſo haben wir den Parzival und Titurell von 1478.

erſt aus dem Stegreif, dann eingelernt, herzuſagen; in den Wirthshäuſern oder in Familien, wenn am Abend die erheiterte Geſellſchaft beim Schmauſe verſammelt war, trat die kleine Schauſpielertruppe herein und führte, ohne weitere Vorbereitung oder Dekoration, ihr Luſtſpiel auf. Dieſe Leute waren Bürger und trieben wahrſcheinlich, neben ihrem Gewerbe, auch das des Komödianten als ein Handwerk, da man ſie oft ſo in den Stadtregiſtern aufgeführt findet.

Hans Roſenplüt, der Schnepperer genannt, ſcheint wirklich bald nach 1450 in Nürnberg ſeine Faſtnachtſpiele geſchrieben zu haben, denn in dem vom Großtürken wird der Eroberung von Konſtantinopel als einer neuen Begebenheit erwähnt (doch macht dieſe kurze Stelle die Sache nicht unwiderſprechlich), auf jeden Fall gehört er noch dem funfzehnten Jahrhundert. Gottſched beſaß in Manuſkript einen Band Gedichte dieſes Meiſterſängers, in welchem ſich auch ſechs Faſtnachtſpiele befanden, die er bis auf einige zu anſtößige Zeilen in ſeinem Vorrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt hat abdrucken laſſen. Der Leſer findet in gegenwärtiger Sammlung zwei von dieſen Spielen, das zweite und das ſechſte, die nicht ohne Laune und derben bäuriſchen Witz ſind. Das beſte iſt das vierte, ein Ehegericht, welches aber in unſerm allzu züchtigen Zeitalter dem zarten Gehör zu ſchwer fallen dürfte, da Gottſched ſchon glaubte, einige zu ärgerliche Verſe auslaſſen zu müſſen. Neben dieſen Unzüchtigkeiten ſind in dieſen Schwänken, wie in Hans Sachs und vielen Schriftſtellern ſeiner und der ſpätern Zeit, Unfläthereien, an denen ſich unſere Vorfahren, mehr als entſchuldigt werden kann, ergötzt zu haben ſcheinen. Zwar findet man dergleichen auch in alten franzöſiſchen und italieniſchen Schriften, aber bei keinem Volke in dieſem Uebermaße und in ſolcher Grobheit, als bei dem deutſchen.

Gottſched gibt in ſeinem Vorrath noch eine Art von Tragödie, welche 1565 gedruckt worden iſt, aber ſchon 1480 von einem Geiſtlichen, Theoderich Schernberk, geſchrieben ſein ſoll. Sie enthält die Geſchichte der Päpſtin Jutta oder Johanna einfach dargeſtellt, ohne Erfindung und Eigenthümlichkeit der Sprache. Sie iſt wahrſcheinlich auf einer Schule oder im Kloſter, wie ſo manche unbedeutende Compoſitionen jener Zeit, dargeſtellt worden.

Der Gebrauch, auf Schulen oder in Klöſtern, bibliſche Geſchichten, geiſtliche Ermahnungen, Bußpredigten oder moraliſche und allegoriſche Erfindungen dramatiſch aufzuführen, wurde im Verlauf der Zeit immer allgemeiner; aber dieſe Zuſammenſetzungen intereſſirten niemand weiter, ſie füllten ihren Tag aus und wurden vergeſſen. Mit der Reformation nahmen dieſe Uebungen von beiden Parteien einen polemiſchen Charakter an, man bekriegte ſich mit allen Waffen der Schrift und Auslegekunſt, auch benutzten manche die dramatiſche Form zu Pasquillen, ohne eben ihre Erfindungen zur Aufführung bringen zu wollen. Gelehrte Dichter, wie Reuchlin und ſpäter Konrad Celtes, ſowie viele andere, ſchrieben lateiniſche Komödien, zur Ergötzung anderer Gelehrten, welche die ächte Latinität zu würdigen wußten. Schulen und Bürgerſchaften fuhren fort, bald geiſtliche, bald weltliche, geſchichtliche oder poſſenhafte Darſtellungen bei gewiſſen Gelegenheiten zu geben, und dieſer evangeliſchen und katholiſchen Dramen, dieſer bibliſchen und weltlichen Geſchichten, dieſer Schwänke und Faſtnachtſpiele oder Mordthaten gibt es bis 1650 und noch ſpäter unzählige, und jeder, der zu ſammeln Luſt hat, kann deren noch manche entdecken, die Gottſched und andere Literatoren nicht gekannt haben; doch ſind alle dieſe Sachen ohne Bedeutung für deutſches Theater und deutſche Poeſie, auch dürfte nur

an wenigen Sprache und Ausdruck der Aufmerksamkeit werth sein.

Dagegen verdient ein Mann, der aus dieser unfruchtbaren Zeit hervorragt, große Achtung, ja ein eignes Studium: der Meistersänger Hans Sachs. Er war 1498 geboren und lebte bis 1576; sein erstes Gedicht schrieb er 1514 und 1567 sein letztes; als Meistersänger verfertigte er für die Schulen und nach ihren Regeln 4275 Gedichte; von weltlichen und geistlichen Sprüchen, Psalmen, Schwänken, Fabeln, Allegorien, Komödien und Tragödien in allem 2391. Es bestanden alle seine Poesien aus 34 Folianten, die er mit eigener Hand abschrieb, von diesen wählte er selbst für den Druck diejenigen aus, die er für die besten und interessantesten hielt, und diese sind in verschiedenen Auflagen in fünf Folianten erschienen, ein Beweis, daß er wirklich von seinen Zeitgenossen und nach seinem Tode gelesen und geachtet wurde. Aus dieser Sammlung schloß er alles aus, was nur für die Schulen der Meistersänger geschrieben war, und darum findet man in Nürnberg und an andern Orten noch einige Bände ungedruckter Sachen von ihm, die nur ein mißverstandener Patriotismus durch den Druck vor das Publikum bringen könnte; denn in unsern fünf Folianten befinden sich schon sehr viele Gedichte, vorzüglich geistliche, die man lieber entbehrte, um die bessern leichter auffinden zu können.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, H. Sachs sei der einzige deutsche Poet seines Zeitalters gewesen. Seine Verdienste wie seine Mängel sind so leicht zu erkennen, sein Verhältniß zur Poesie so leicht zu würdigen, daß es auffallen muß, wie die Urtheile über ihn in verschiedenen Zeiten sich so völlig haben widersprechen können. Seit Opitz und jener neuen Schule wurde H. Sachs ver-

geſſen, die Meiſterſängerei, die bis in das leerſte Reimgeſchwätz, dem Gedanke, Wohllaut und alles Erforderniß eines Verſes mangelte, ausgeartet war, wurde verächtlich und mit ihr H. Sachs, deſſen Namen man bald nachher zum Sprichwort und zur Bezeichnung eines elenden Bänkelſängers gebrauchte, wie z. B. Wernicke in ſeinem damals und auch nachher geprieſenen Spottgedicht gegen Poſtel, welches nur eine ſehr matte und unpaſſende Nachahmung des Mac Flecnoe von Dryden iſt, in dieſem und noch ſonſt gilt H. Sachs und Pritſchmeiſter für daſſelbe und man glaubt den Gegner nicht tiefer herabwürdigen zu können, als wenn man ihn zum Nachfolger und Stellvertreter des Nürnberger Sängers ernennt. Dieſe Unbekanntſchaft und Geringſchätzung währte, bis Goethe, der uns zuerſt wieder auf das Einheimiſche hinwies, mit Liebe von ihm in jenem ſchönen Gedichte ſprach, in welchem der alte Sänger meiſterhaft in allen ſeinen Vorzügen gewürdigt iſt. Man wollte nun 1778 alle ſeine Werke von neuem herausgeben. Ein für unſere Zeiten höchſt unpaſſendes Unternehmen, durch welches, wenn es ausgeführt werden könnte, dem Dichter ſelber das größte Unrecht geſchähe, denn dem Freunde ſeiner Muſe würden die vielen gleichgültigen nur mit Worten angefüllten Verſe, die nichtsſagenden Tragödien, die vielen charakterloſen, geiſtlichen Gedichte wiederum Muth und Laune nehmen, das wirkliche Treffliche zu ſuchen und zu genießen.

H. Sachs, der keine Poeſie mehr vorfand, der durch ſeinen Beruf nur in einem beſchränkten Kreiſe lebte, der auch keine gelehrten Kenntniſſe beſaß, ſahe mit offenem Sinne, mit richtigem Verſtande und kräftigem Charakter, mit Redlichkeit und Ehrbarkeit, die ſich gern mit Schalkheit und Ironie miſchen, aus ſeinem engen ihm behaglichen Leben

die Thorheit ſeiner Umgebungen, in die Geſchichte der elt, in die Vorzeit hinaus, er grübelte und zweifelte nicht, der in moraliſchen noch religiöſen Gegenſtänden, und ſo icht er über Tugend und Laſter, über Religion und Gott- igkeit beſtimmt und ruhig allgemein bekannte Dinge in ilichen Bildern, und wird in der Allegorie, die ſeinem italter noch aus der entſchwundenen Poeſie am nächſten nd, groß und erhebend; hier iſt ſeine Sprache, beſonders den landſchaftlichen Einleitungen, maleriſch weich und ıgt alt, in den Fabeln iſt er liebenswürdig, in den hwänken und Faſtnachtſpielen höchſt originell und komiſch d in manchem vaterländiſchen Gedicht, beſonders über irnberg, merkwürdig und unterrichtend, viele ſeiner geiſt- ıen Gedichte ſind nicht ohne Andacht und Erbauung, ch ſind die meiſten zu' trocken proſaiſch und ſchwach an ıhalt: da, wo er Meiſter iſt und wirklich darſtellt, iſt ne Sprache unvergleichlich, vielſeitig und gewandt, und nem andern ſteht jene trockne ehrbare Schalkheit ſo gut, den Deutſchen charakteriſirt. Er hat Worte, Zuſam- nſetzungen und Formen, die unendlich treffend bezeichnen, d von denen wir bedauern müſſen, daß wir ſie eingebüßt ben, ſo ſehr er auch in dieſer Hinſicht gegen die Poeten ı Mittelalters zurückſtehen mag. Ganz mittelmäßig und bedeutend wird er in den meiſten ſeiner Geſchichtserzäh- ıgen, die er aus verſchiedenen Büchern ſchöpft, und noch hr in ſeinen Tragödien aus der römiſchen und griechi- en Hiſtorie, oder den romantiſchen Traditionen des Mit- ılters. Es gehört zu der Uebertreibung mancher Neueren, nn man ihn auch hier bewundern und ihm ſogar Sinn : Geſchichte, und zwar mehr als manchem Geſchichtſchrei- : beilegen will, ein Sinn, der ihm völlig fehlt und feh- : mußte. Alle dieſe Sachen ſcheinen nur aus der Ge-

wohnheit, ſich zu beſchäftigen, hingeſchrieben, und darum darf man ſich auch über ſeine anſcheinende Fruchtbarkeit nicht wundern, denn in den meiſten dieſer Gedichte haben ihn weder Erfindung noch Einkleidung oder Sprache in Unkoſten geſetzt.

Da er nach ſehr verſchiedenen Quellen arbeitete, auch wol nach mündlichen Erzählungen, in denen auch meiſt der Charakter des Erzählers wieder durchſcheinen mag, ſo iſt er dadurch ſehr ungleich und man muß, auch wenn er zu erfinden ſcheint, Verdacht gegen ihn behalten, da er auch oft dann nachahmt, wenn er ſeinen Gewährsmann oder Vorarbeiter nicht nennt, wie er doch meiſtentheils zu thun pflegt. Darum findet man auch oft denſelben Gedanken in einem dialogiſchen und erzählenden Gedicht ſehr verſchieden behandelt, hier ſtark und dort ſchwach ausgedrückt. In ſeiner Kunſt, vorzüglich der dramatiſchen, ſieht man eben keinen Fortſchritt, in dem hiſtoriſchen Schauſpiel bleibt er durchaus auf demſelben Standpunkte der Kindheit, kann den Anfang nicht finden, führt auf die Bühne, was ſich nicht darſtellen läßt, erzählt wieder ohne Noth, was die Darſtellung recht gut vertrüge, hilft ſich immer mit Rathsherren und ihren Rathſchlagungen, und hat ſo wenig Gefühl für Colorit und Zeichnung, daß römiſche Geſchichten und Märchen ganz auf demſelben Leiſten geſchlagen ſind. In der Sprache ſcheint er in der letzten Periode, vorzüglich in den komiſchen Gedichten, matter zu werden, und manche aus ſeiner frühern Zeit haben mehr Schwung und erinnern beſtimmter an ältere Jahrhunderte.

Von H. Sachs bis zu Goethe iſt ohngefähr ein ſo großer Zeitraum, wie von Chaucer bis Shakſpeare. Der nürnberger Dichter fand eine faſt untergegangene Sprache und Poeſie, Chaucer ſing in ſeiner Mundart beinah zuerſt

zu dichten an, doch kannte er die französische und die blühende italienische Poesie, daher ahmte er im Großen nach, hauptsächlich den Boccaccio, und selbst die südlichen Sylbenmaße schienen ihm nicht unzugänglich, er lebte außerdem in der großen Welt und seine Schicksale waren mannichfaltig; die Vortheile, die ihm diese Stellung und Umgebung boten, abgerechnet, hat sonst sein Geist und seine Poesie mehr wie Eine Aehnlichkeit mit H. Sachs. Auch in England erfolgten nach Chaucer, wie in Deutschland nach der Reformation verheerende Bürgerkriege, aber die deutschen Dichter dichteten früh mit Kritik und Gelehrsamkeit, von der sie sich erst in neuern Zeiten mehr entwöhnten, dagegen die Engländer erst nach Shakspeare ihre gelehrteren Dichter erhielten.

In dieser gegenwärtigen Sammlung finden sich zuerst zwei Fastnachtspiele, von denen besonders das Narrenschneiden vortrefflich ist. Die Komödie von der Göttin Pallas ist auf das anmuthigste von der Schalkheit und dem Ernst des Dichters durchdrungen, sie scheint nach einem vorzüglichen Original gearbeitet zu sein, obgleich H. Sachs kein Vorbild nennt; die Ehrbarkeit, mit welcher der Kaiser Herkules und Epikurus mit der Göttin Pallas und dem Satan zusammengebracht werden, ist höchst ergötzlich.

In diesem eben so sonderbaren als erfreulichen Schauspiel ist die Mythologie mit der christlichen Moral auf die heiterste Weise vermischt und durch die Figur Karls des fünften dem Zuschauer in die nächste Gegenwart herbeigerückt, der den Satan um so eindringlicher findet, wenn Cacus erst als Riese, dann als Zuchtmeister des abscheulichen Epikurus erscheint, dessen Lehren der Kaiser, als Stellvertreter Deutschlands, unmöglich billigen kann. Wenn man nach Namen eintheilen soll, so ist man verlegen, wie

man dieſe Komödie betiteln möchte, da hier wie oft die Eintheilung in Myſterien, Moralitäten und Farcen nicht zureicht.

Das nächſte Stück iſt mehr eine ſogenannte Moralität, ein allegoriſches Gedicht über das Nichtige aller weltlichen Herrlichkeit. Auch bei dieſem nennt der Dichter kein Vorbild, und doch wiſſen wir gewiß, daß er hier nach einem fremden Muſter arbeitete, und zwar nach einem Dichter, der, wenn man ihm den Stoff einmal zugibt, die dramatiſche Eintheilung, Steigerung und Entwickelung vortrefflich anzuordnen verſtand. H. Sachs iſt darum hier in ſeiner Unſchuld als dramatiſcher Dichter muſterhaft, weil er wahrſcheinlich ſeinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt. Es gibt ein altes engliſches Stück Every Man (ſ. Hawkins' Origin of the engl. Dram. Vol. I.), welches im Weſentlichen mit dieſem von H. Sachs übereinkommt, und man ſieht, daß Every Man die Ueberſetzung von Hecaſtus iſt, welchen Namen H. Sachs nicht verſtand und ihn meiſt den reichen Mann nennt, da doch ſein Reichthum nur eine Zugabe zu ſeinem Charakter iſt, und er eigentlich den Menſchen im Allgemeinen vorſtellen ſoll. Das engliſche Stück, welches wahrſcheinlich unter Heinrich dem achten, alſo früher als das unſers Dichters, geſchrieben iſt, ſetzt die Allegorie noch weiter als das deutſche fort, ſtatt Freund und Söhne treten Verwandtſchaft und gute Freundſchaft auf, die hauptſächlichſten Unterſchiede ſind am Anfange und Schluß, denn das engliſche Moralitie fängt mit Gott an, der den Tod abſendet; und zuletzt nehmen die fünf Sinne, Schönheit und Stärke vom Menſchen Abſchied und wollen ihn nicht in das Grab begleiten. H. Sachs hat ſein Schauſpiel 1549 geſchrieben, und Gottſched, der nicht viel von dieſen alten Sachen geleſen haben mag, bemerkt in ſeinem Vor-

rathe bei dieſem Jahre nichts über dieſes Stück, doch erwähnt er unter 1552 daſſelbe Schauſpiel, zu Nürnberg gedruckt, von einem unbekannten Autor (oder iſt es etwa das Gedicht von H. Sachs?), durch etliche Knaben in Nürnberg gehalten, deutſch im J. 1549, lateiniſch im J. 1550. „Ich beſitze," fügt er hinzu, „das lateiniſche auch." Hiernach könnte es ſcheinen, als wäre das deutſche das Original. Das iſt aber nicht möglich, weil H. Sachs nicht den Namen Hecaſtus erfinden konnte und ihn ſelbſt nicht verſtand; der Engländer hat auch wahrſcheinlich früher als der Deutſche gedichtet, konnte alſo noch weniger der Nachahmer ſein, darum muß dieſes lateiniſche Gedicht oder irgend ein anderes das Original ſein (das von einem Gelehrten herrührt, da es einige Stellen aus des Ariſtophanes Plutus nachahmt), und der glücklich durchgeführte Gedanke, die Kraft der Bilder, die Wahrheit der Darſtellung verdienen wohl, daß man den wahren Autor aufzufinden ſuchte. Im Jahre 1569 kam wieder zu Nürnberg heraus: „Homulus. Ein ſehr ſchön Comödi, in der angezeiget wird, die Vergänglichkeit des menſchlichen Lebens, ſamt der Welt Untreu, auch, wie den Menſchen in Todesnöthen alle Creaturen verlaſſen, und allein ſeine Tugend ihm beyſtehet." Offenbar wieder daſſelbe Schauſpiel, nur ſoll hier Hecaſtus durch Homulus überſetzt ſein. Ein allegoriſches Geſpräch, welches den Hauptgedanken dieſes Gedichtes vorträgt, findet ſich von H. Sachs ſchon vom Jahre 1542. (S. Vol. I. fol. 107 in der Ausgabe von 1570.)*)

*) Im Jahre 1665 erſchien zu Bremen: „Hanulus (wol Druckfehler für Homulus). Eine Komödie, darinnen vor Augen geſtellt iſt, was für Belohnung die Sünde gibt, nehmlich den Tod, und wie der Menſch von allen Kreaturen verlaſſen wird u. ſ. w." S.

Wie wenig es die eigene Kraft des Dichters war, einen gegebenen Gegenstand richtig einzutheilen und annehmlich zu machen, sieht man z. B. gleich aus dem folgenden Stück, welches er so viele Jahre später geschrieben hat. In den vier Akten fällt wenig vor, es ist die Darstellung eines Sonntagsbesuches, und gerade der Mangel aller Schicklichkeit, die Verpflanzung der nächsten Gegenwart, selbst des Lutherschen Katechismi in die frühste Vorzeit, thut sehr gute Wirkung; unvergleichlich ist die Figur Gott Vaters, in der Art eines strengen doch herablassenden Superintendenten; der hoffnungsvolle Abel und Kains wilde Rotte kontrastiren vortrefflich, und alle Gruppen machen ein Gemälde, jenen ältesten Tafeln ohne Perspektive, richtige Zeichnung und Costum nicht unähnlich, auf denen wir, wegen der Naivetät, die über sie ausgegossen ist, die heiligen Geschichten nicht ohne Lächeln betrachten können. So weit ist das Gedicht ein Lustspiel oder ein niederländisches Idyll. Nun fängt ein fünfter Akt höchst trocken und unerfreulich die eigentliche Handlung an, die Ermordung Abels, ohne Wirkung und ohne Zusammenhang, dem vorigen so unähnlich, als wenn es von einem andern Verfasser herrührte. Aber freilich, der Sage mußte ihr Recht geschehen und das Stück mußte einen moralischen Schluß haben. Uebrigens zeigt dieses Schauspiel zugleich, wie obenhin H. Sachs seine Quellen angibt, denn Melanchthon hat nichts weniger als ein solches Stück geschrieben, sondern in einem seiner latei-

---

Gottsched in den Zusätzen zu seinem Vorrath, welcher sagt, daß dieses alte Stück hier viele Verbesserungen erfahren habe. Im Jahre 1669 ist Homulus noch einmal zu Nürnberg gedruckt worden, „verbessert und wieder hinzugefügt, was vorhin ausgelassen worden."

niſchen Briefe ſpricht er nur mit großer Behaglichkeit davon, wie er vor Zeiten ein Gedicht von dieſem Inhalt geleſen habe, und erzählt dieſen ſelbſt. Von dieſem Briefe hat wahrſcheinlich ein Freund des H. Sachs dem Dichter geſprochen, der die Sache hierauf in ſeinem Prologe ſo vorſtellt, als wenn er ein Schauſpiel von Melanchthon über dieſen Gegenſtand vor ſich habe. (S. Gottſched, Zuſätze zu ſeinem Vorrath zur Geſchichte der dramat. Dichtkunſt.)

Das letzte Stück unſers Dichters in dieſer Sammlung, welches 1555 geſchrieben iſt, erſcheint nur, um zu zeigen, auf welche dürre unluſtige Weiſe er eine der bunteſten und grellſten Compoſitionen des Mittelalters genommen und ausgeführt hat. Hier ſieht man weder Umriß noch Farbe, kein Intereſſe entwickelt ſich und ſteigt; alle Schwierigkeiten, die ſich dem dramatiſchen Dichter in dieſer Geſchichte in den Weg ſtellen, umgeht er mit unſchuldiger Unwiſſenheit, auch die Sprache iſt matt und ohne Charakter, völlig ſeinen frohen Faſtnachtſpielen unähnlich, wo jede Figur und die Poſſe ſelbſt gewöhnlich vollſtändig und rund vor uns ſtehen und ſich der glücklichſte Ausdruck immer freiwillig darbietet; dieſe Schwänke wurden aber geſpielt, ſeine frohe Laune und Beobachtung konnten hier etwas Erlebtes und Wahres darſtellen; dagegen ließ er ſich mit den flachgeſchnittenen Figuren der Geſchichte und der Märchen nur wie aus hergebrachter Gewohnheit ein, auch wurden dieſe Stücke vielleicht nicht alle aufgeführt.

Wenn wir uns die Blüte Nürnbergs, des reichen Mittelpunktes Deutſchlands in damaliger Zeit, denken, in ſchöner Freiheit, von Fremden aller Stände beſucht, von Künſtlern und wohlhabenden Bürgern erfüllt, in welchem ein Theater, wenn auch nur einen ſchwachen Anfang genommen hatte, und wir ſehen nun, daß bei allen dieſen gün-

ſtigen äußeren Umſtänden dennoch keine deutſche Bühne entſtand, daß keine Dichter ſich fanden, daß kein Wetteifer verſchiedener Talente eintrat, daß vielleicht im Publikum ſelbſt das Bedürfniß zum Theater nicht lebendig wurde, und daß die Sprache, ſtatt ſich zu heben, ſank, und viel unbedeutender und platter wurde, ſo zeigt ſich wiederum, daß es nicht genügt, eine ſchöne Kunſt zu pflanzen und ihr von außen Gedeihen zu ſchaffen, um ſie zur erquicklichen Frucht zu erziehen, ſondern daß tauſend ſichtbare wie unſichtbare Urſachen zuſammentreffen müſſen, um eine wahre Schule der Kunſt und Poeſie hervorzubringen, die alle ihre Kräfte entwickelt.

Verlor die Sprache, ſo ſehen wir dagegen bei einem folgenden Dichter, der auch in Nürnberg lebte und viel ſchrieb, in manchen ſeiner Schauſpiele die dramatiſche Kunſt eine höhere Stufe, aber freilich nur durch Nachahmung fremder Originale erſteigen.

Jakob Ayrer war Prokurator und Notarius zu Nürnberg und lebte wahrſcheinlich bis gegen 1618. Weiter wiſſen wir von ſeinen Lebensumſtänden nichts, weder das Jahr ſeiner Geburt, noch um welche Zeit er eigentlich ſeine vielen Schauſpiele geſchrieben hat. Koch ſagt in ſeinem Grundriß, er habe ſeine Stücke von 1570 bis 1589 gedichtet, kann aber dieſe Behauptung durch nichts beweiſen. Gottſched führt den Julius redivivus nach Friſchlin vom Jahre 1585 an, der zu Worms mit des Ueberſetzers, Ayrers, Namen erſchienen iſt; man muß alſo glauben, daß Gottſched dieſen Druck ſelber geſehen hat, und daß dieſe Nachahmung vielleicht die früheſte Arbeit des Verfaſſers iſt. In dem Folianten ſeiner Werke (Opus theatricum), der 1618, wie es ſcheint, bald nach ſeinem Tode, herauskam, findet ſich dieſer Julius redivivus ebenfalls, ob verändert oder

wörtlich abgedruckt, ſagt uns Gottſched nicht, doch muß das erſtere der Fall ſein. Im zweiten Akt dieſes Luſtſpiels ſpricht der Poet Eobanus Heſſus von der Buchdruckerkunſt, die zu Mainz erfunden ſei, „als nach Chriſti des Herrn Geburt Vierzehn hundert Vierzig zahlt wurd — H. Guttenberg — das erſte Buch trucken ließ vor Hundert und Siebenzig Jahren.“ Die Stelle iſt alſo 1610 geſchrieben; mit dieſer Jahreszahl ſtimmt auch überein, was Blatt 106, S. 2, von Erfindung des Pulvers geſagt wird, daß man es vor 266 Jahren (man nimmt gewöhnlich 1354 an) entdeckt habe, ſo daß ſich hier wieder 1610 ergibt. Ich habe ſonſt bei ihm keine Andeutung ſeiner Zeit gefunden, außer noch einmal in ſeinem Faſtnachtſpiel, „Proceß wider der Königinn Podagra Tyranney,“ wo Blatt 40, S. 1 Achilles ſagt: „Ich hab gehört von Hans Sachſſen, — der hab vor acht und fünfzig Jahren rathſchlag erfahrn Woher das Zipperlein ſey kommen, Im erſten Buch hab ichs vernommen Vierhundert fünf und fünffzig Blatt u. ſ. w.“ — Dieſes Gedicht, welches Achilles citirt, iſt 1544 den 28. Febr. geſchrieben, folglich das Faſtnachtſpiel Ayrers im Jahre 1602.

Und ich bin der Meinung, daß die wenigſten ſeiner Stücke vor 1610 möchten geſchrieben ſein. Das älteſte iſt vielleicht mit dem überſetzten Julius das lange, ganz chronikenmäßige Schauſpiel von der Stiftung Bambergs, von der erſten Gründung der Stadt bis auf den Tod Heinrichs des zweiten, in neun Akten; in vielen der übrigen ſieht man mehr oder minder Nachahmung und zwar nach engliſchen Stücken, in andern, die ihm ganz eigen gehören mögen, weil er ſie ziemlich in der Manier des H. Sachs Schritt vor Schritt nach Märchen und Volksgedichten bearbeitet, kommt wenigſtens ein Jahn vor, den er oft den Engelländiſchen Narren nennt, oder Jahn Poſſet, zuweilen

auch Jahn Clahm, ſodaß es deutlich iſt, er habe in allen dieſen Figuren den engliſchen nationalen Clown vor Augen gehabt. Denn kurz vor oder um 1600 durchzog eine Truppe ſogenannter engliſcher Komödianten, auf die ich nachher zurückkommen werde, Deutſchland und ſpielte an den meiſten Höfen und in den vornehmſten Städten.

Dem engliſchen Theater war es ſchon in ſeiner früheſten Periode nicht fremd, das Komiſche mit dem Ernſthaften zu vermiſchen: es ſcheint, daß es kurz vor Shakſpeare Sitte geworden war, beides wieder von einander zu ſondern, daß man die Poſſen aber als ſelbſtändige Schwänke zwiſchen die tragiſchen Scenen ſchob, oder ſie ſcheinbar und locker mit dem Schauſpiele verband. Das erſte war wol häufiger, ſo wie die Spanier noch jetzt ihre Saynetes zwiſchen den Akten geben, und es kann ſein, daß Shakſpeare dieſe Zwiſchenſpiele zuerſt wieder auf ſeine kecke Weiſe in vielen ſeiner Werke mit der Haupthandlung verband. Dieſe Poſſen wurden, wenn ſie einzeln waren, Jiggs genannt, auch wurden ſie nach einer Balladenmelodie geſungen, daher Jigg auch Geſang bedeutet; oft wurde dabei getanzt, daher auch ein beſtimmter luſtiger Tanz denſelben Namen führt. Etwas einem Jigg ähnliches iſt im alten King John von Shakſpeare die komiſche Scene zwiſchen Faulconbridge und den Mönchen. Twelfth night ſchließt mit einem kleinen Jigg, der gewiß auch getanzt wurde, und wie es Sitte war, den Clown oft, wie in Twelfth night, mit einer Trommel darzuſtellen, ſo erſcheint bei Ayrer der Luſtigmacher häufig mit einer Pfeife. Dieſe Jiggs haben die größte Aehnlichkeit mit den deutſchen Faſtnachtſpielen, und Ayrer, der mit dem engliſchen Theater nicht unbekannt war, hat manche dieſer ausländiſchen Poſſen, ſowol unter ſeinen ſechsunddreißig Faſtnachtſpielen, wie auch als Epiſode in manches

ſeiner dreißig Schauſpiele übertragen. So ſcheint mir, obgleich das Stück lokaliſirt iſt, der überwundene Trummelſchläger eine engliſche Farce, da, wie geſagt, die Trommel oft das Abzeichen des Narren war, wovon ich kein Beiſpiel bei den national-deutſchen, ſpaniſchen, italieniſchen oder franzöſiſchen Narren weiß. Ein altes engliſches Sprichwort: „to receive oder to find Jack Drums entertainment," übel anlaufen, ſchlimm fahren, ſtatt des gehofften Guten etwas Schlimmes treffen (ſ. z. B. All's well von Shakſpeare, Akt IV.), iſt wahrſcheinlich aus einem ähnlichen alten Schwanke entſtanden *).

Das zweite Faſtnachtſpiel Ayrers in gegenwärtiger Sammlung iſt auch ſchon auf die engländiſche Art zum Geſange eingerichtet (im Opus theatricum iſt es das 22., das 21. iſt daſſelbe Stück in gewöhnlichen Reimen), dieſes beſteht aus zwei verſchiedenen Schwänken, die ſich bei unſerm Dichter nicht vereinigen wollen, Jann Poſſet als Diener und als Ehemann, auch iſt die Verwechslung mit inkhorn, wie es wol im Engliſchen hieß, mit einem Trinkgeſchirre natürlicher, als im Deutſchen mit einem Schreibzeuge. Der Zank mit dem Weibe um die Herrſchaft kommt in Ayrers Eduard dem dritten weitläufiger vor, der Spaß mit den Birnen wiederholt ſich (nur daß es dort eine Flaſche Wein iſt) in ſeiner Komödie von einem alten Buhler, welches Stück im

*) Eine alte Komödie, 1616 gedruckt, heißt Jack Drums entertainment, enthält aber nicht, wie man vermuthen ſollte, den Spaß Ayrers, ſondern iſt eine unſinnige Novelle, in der Vergiftung, Wahnſinn und zuweilen lateiniſche Verſe abgeſchmackt wechſeln; den Titel, wie der Autor witzig ſagt, führt das Stück nur ſprichwörtlich, indem die Zuſchauer, wenn ſie etwas Gutes erwarten, ſich getäuſcht ſehen, und alſo Jack Drums entertainment finden.

Weſentlichen ebenſo in den engliſchen Komödien und Tragödien ſich findet, die zuerſt 1620 herauskamen.

Im Faſtnachtſpiel verliert Ayrer unbedingt gegen ſeinen Vorgänger H. Sachs, die Sprache iſt matt und hart, die Verſe ſind oft ganz ohne Ton, dabei iſt er weitſchweifig, wiederholt ſich und ſeine Erfindungen ſind ſehr ungleich. Das dritte im Original, „die zween Paar verwechſelten Eheleute," iſt vielleicht aus dem Engliſchen, denn d'Urfey hat ſpäterhin denſelben Einfall bearbeitet, aus welchem nachher unſer erſtes komiſches Singeſpiel, die verwandelten Weiber, gemacht worden iſt.

Von den dreißig Schauſpielen Ayrers ſind fünf aus der römiſchen Geſchichte genommen; das erſte: von der Erbauung Roms, iſt durchaus ernſthaft; in den folgenden erſcheint der engelländiſche Narr, entweder als Bote oder Nebenperſon, er kann auch vielleicht bei einer ſpätern Ueberarbeitung eingeſchoben ſein, und dieſe Schauſpiele, ſo wie das ſechſte, die Tragödie vom Kaiſer Otto dem dritten, mögen vor des Dichters Bekanntſchaft mit den Engländern geſchrieben ſein. Die Geſchichte Kaiſer Machmets und der Eroberung von Konſtantinopel hatte G. Peele in London ebenfalls bearbeitet, und dies Stück war dort wegen ſeiner Popularität ſprichwörtlich geworden, doch mag das deutſche nach der bekannten Beſchreibung von der Einnahme der Stadt ausgeführt ſein. Die drei Schauſpiele aus unſerm deutſchen Heldenbuche, ſowie die Tragödie vom Theſeus und vier lange Stücke vom Valentin und Urſus ſind gewiß original, obgleich man in den letzten, trotz ihrer undramatiſchen Verwirrung und der Häufung unnützer Figuren, immer die äußere Einrichtung der altengliſchen Bühne durchſchimmern ſieht, ſo daß er ſchon gewohnt war, ſeine Figuren und Scenen nach dieſer Theatereinrichtung zu ordnen. Zwei Tragödien von der Meluſina, die ein

wenig mehr dramatiſch zuſammengehen, ſind ebenfalls ziemlich treu nach dem alten Märchenbuche; die Comedia (die 22.) vom Soldan von Babilonia und dem Ritter Torello von Pavia iſt aus dem Dekameron; die 10. vom Kaiſer Theodoſio, ſowie die 23. vom getreuen Ramo, auch Edward III. ſind nach populären Novellen gearbeitet, oder vielleicht auch nach engliſchen Vorbildern; die 27. nach den Menechmen des Plautus und die 29. vom alten Buhler iſt nur jene veränderte Farce in den „Engliſchen Comedien;" ſo ſcheint ebenfalls die 30. „von zween fürſtlichen Räthen, die beide um ein Weib buhlten," nach einem engliſchen Original.

Die meiſten dieſer Verſuche ſind ſich in der dramatiſchen Anordnung ſehr ungleich, manche ſind völlig eben ſo ungeſchickt angelegt und durchgeführt, wie die hiſtoriſchen Schauſpiele des H. Sachs, andere nähern ſich dem Theatraliſchen und man ſieht den geübteren Schriftſteller in der verſtändigeren Anlage, ſowie in dem Verſuch, die Charaktere wenigſtens in Umriſſen zu zeichnen, ja er ſucht zuweilen den Zuſchauer zu ſpannen und in Ungewißheit zu erhalten. Die Sprache in allen Schauſpielen Ayrers iſt ohne Kraft und Eigenthümlichkeit, auch laſſen ſich nach dieſer, da ſie allenthalben gleich unbedeutend erſcheint, die früheren oder ſpäteren Verſuche nicht auseinanderfinden.

Die 36 Faſtnachtſpiele ſind ſchon 1610 gedruckt, aber, wie es ſcheint, erſt mit ſeinem Opus theatricum oder den dreißig Schauſpielen, 1618 ausgegeben.

In ſeiner Art merkwürdig iſt das erſte ſeiner Schauſpiele in gegenwärtiger Sammlung von der „Belimperia und Horatio." Dieſes iſt nämlich die ſogenannte Spanish Tragedy oder Hieronimo, die vielleicht ſchon 1570 in England geſpielt und um 1593 und 1597 von Kyd neu bearbeitet wurde. Ayrer hat das ältere Original vor ſich ge-

habt (welches wol nie gedruckt worden iſt), denn alle Zuſätze des Verbeſſerers ſind ihm unbekannt. Dieſes Stück, welches gewiſſermaßen die Grundlage des engliſchen tragiſchen Theaters ausmacht, iſt im Original nicht ohne Schönheiten, die Sprache in der neueren Bearbeitung iſt geſucht und ſpielend, aber meiſt fließend und poetiſch, die Anordnung des Schauſpiels, ſo bizarr es auch, vorzüglich im Schluſſe, ſein mag, iſt ächt theatraliſch, auch hatte es ſich dem engliſchen Publikum ſo empfohlen, daß es eins der populärſten Stücke war, welches ſich auch während der höchſten Ausbildung des engliſchen Theaters auf der Bühne erhielt. (S. Dodsley's Collection, Vol. III.) Der Deutſche folgt dem Engländer (die poetiſche Einleitung des neuern Bearbeiters abgerechnet) auf ſeine Weiſe Scene für Scene, auch hat er die meiſten Namen des Originals beibehalten, nur daß er das Stück unverſtändig genug (wahrſcheinlich aus ängſtlicher Rückſicht auf den Kaiſer und das nah verwandte Spanien) aus Spanien nach Griechenland verlegt und den König Amurat und den Marſchall, ſtatt Hieronimo, ſeiner Mordthat wegen Malignus nennt.

Das folgende Schauſpiel von der ſchönen Phönizia iſt intereſſant, weil es den Gegenſtand des Shakſpeare'ſchen „Viel Lärmen um Nichts" bearbeitet. Ich vermuthe, daß beide Arbeiten nach einem gemeinſchaftlichen Vorbilde, einem ältern engliſchen Theaterſtücke ſind. Die komiſche Epiſode des Deutſchen iſt willkürlich eingeſchoben, und der Spaß im zweiten Akt iſt ganz derſelbe, den der Dichter auch in ſeinem „Grafen Torellus" anbringt.

Das folgende Schauſpiel von der „ſchönen Sidea" hat noch deutlicher das Gepräge einer Nachahmung des Engliſchen, ob wir gleich jetzt kein Stück beſitzen, welches der Deutſche vor Augen gehabt haben könnte. Das Verhält-

niß des Prinzen zum Zauberer, seine Dienstbarkeit unter diesem, noch bestimmter sein Herbeischleppen der Holzklötze erinnern an den Sturm Shakspeare's; von diesem wunderbaren Schauspiele haben die Engländer bis jetzt noch keine Quelle auffinden können, und mir ist es mehr als wahrscheinlich, daß Shakspeare den Gedanken zu seinem Werke aus dem nämlichen alten Stücke nahm, welches Ayrer hier nachgeahmt hat. Die Namen und Gegenden scheint dieser Autor willkürlich geändert zu haben, so wie er die komische Episode, ohne Zusammenhang mit dem übrigen Stücke, eingeschaltet hat, ganz auf die Weise des ältesten englischen Theaters.

Es schien überflüssig, Ayrers Komödie vom König von Cypern und der Königin in Frankreich auch noch abdrucken zu lassen, welche wieder ein englisches Stück ist, Scene für Scene, mit wenigen Abänderungen, wie wir es noch jetzt von einem neuern Bearbeiter, Lewis Machin, unter dem Titel The dumb knight besitzen, 1608 gedruckt und schwerlich vor 1607 geschrieben. Statt der komischen Episode, die beim Deutschen dieselbe ist, die sich in den „Englischen Comödien" findet (von dem Jahn, der mit einem Stein Possen macht), hat der Engländer ein nicht gar züchtiges Zwischenspiel. (S. Dodsley's Collection of old Plays, Vol. VI.)

Als in London die Theater blühten und selbst im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauspielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu spielen, und ohngefähr um das Jahr 1600 (vielleicht einige Jahre früher) treffen wir in Deutschland wandernde Schauspieler an, die unter dem Titel der Englischen Komödianten herumreisen, um unsern Landsleuten eine, wenn auch nur schwache, Vorstellung von der Höhe der englischen Poesie und von der Vortrefflichkeit der dortigen Schauspielkunst zu geben. Haben sie selber so

gespielt, wie die Stücke geschrieben sind, die diese Wanderer in Deutschland herausgaben (wenn sie von den Spielern herrühren), so können wir uns keinen großen Begriff von ihrer Geschicklichkeit machen, aus ihrem Beifall sollte man schließen, daß sie viel leisten konnten, wenn die Deutschen nicht vielleicht, wegen der Neuheit der Sache, auch mit dem Unbedeutendsten sehr zufrieden waren *).

Im Jahre 1620 erschien ein Band Schauspiele unter folgendem Titel: „Engländische Comedien und Tragedien, das ist: Sehr schöne, herrliche und auserlesene, geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, sampt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halben, von den Engelländern in Deutschland, an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten seynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern, und Andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können."

Diese Gesellschaft bestand also nicht, wie es früher gewöhnlich war, aus Bürgern; diese Menschen machten aus der Schauspielkunst einen eigenen Beruf. Aber wer waren sie? Sollen wir sie, obigem Titel zufolge, für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutsche, vom

*) Schon vor vielen Jahren hatte ich mir Notizen gesammelt, in welchen Jahren diese Komödianten in Dresden und vor dem dortigen Hofe spielten, aber das Blatt ist mir seitdem verloren gegangen. In alten Rechnungsbüchern der Höfe und Reichsstädte möchten sich vielleicht noch Nachrichten finden.

Comtoir der Hanſa in London, oder Abenteurer, die jene Ueberſetzungen der populärſten Schauſpiele zu uns brachten? Es iſt auch nicht unmöglich, daß Liebhaber des Theaters auf Spekulation nach London reiſeten und mit einem Vorrath von Manuſkripten und einſtudirten Rollen zurückkamen, und ſo in Deutſchland ihr Glück verſuchten. Es ſcheint, daß dieſe Leute allenthalben gefielen, ihr Stand mag auch erſt viel ſpäter in Verachtung geſunken ſein, denn man findet, daß ihnen und ſpätern Truppen der Magiſtrat der Städte feierlich entgegenkam, daß einer der älteſten Schauſpieler, welcher genannt wird, Laſſenius (und der vermuthlich bei dieſer Truppe war, da er um 1600 ſpielte), nachher Doktor der Theologie und däniſcher Hofprediger wurde, ein Junker Hans von Stockfiſch (wol ein Theatername) erhielt von Johann Siegmund von Brandenburg 220 Thaler Gehalt nebſt freier Station, und mußte ihm ohngefähr 1614 eine „Kompagnie Komödianten" aus England und den Niederlanden verſchaffen. Noch im Anfange des 18. Jahrhunderts finden wir viele Schauſpieler, die ihren Stand verließen, und, da ſie früher ſtudirt hatten, wieder die Arzneikunſt, Chemie oder andere gelehrte Beſchäftigungen ergriffen, doch bald darauf, als ſich die Schauſpielertruppen nun ziemlich vermehrten und ſich jeder zum Direktor aufwarf, um auf kurze Zeit ſich zu verſuchen, ſcheinen wol dieſe vielwandernden ſich gegenſeitig ſchadenden Spieler zu jener Abenteuerlichkeit und Armuth hinabzuſinken, in welcher wir ſie noch lange nachher antreffen.

Dieſe engliſchen Schauſpieler ſind es, welche Ayrer hatte kennen lernen. Ihr Buch wurde erſt nach einigen Jahren mit einem zweiten Bande und lange nachher mit einem dritten vermehrt, der ſchon ganz unbedeutend iſt; der erſte Band, der ziemlich ſelten iſt, obgleich er 1630 neu aufge-

legt wurde, enthält einige dieſer alten engliſchen Schauſpiele in der ſchlechteſten deutſchen Proſa, ſehr unkorrekt gedruckt und in einer Sprache, als wenn jemand ungeſchickten extemporiſirenden Schauſpielern nachgeſchrieben hätte, voll fremder gemißhandelter Worte, undeutſcher Conſtruktionen und nicht ſparſam an groben Zweideutigkeiten und Unflätereien. Da das Buch ſelten iſt und der Inhalt in vieler Hinſicht merkwürdig, ſo wird es der Leſer vielleicht nicht ungern ſehen, wenn ihm zwei Schauſpiele aus dieſer Sammlung mit geringen Auslaſſungen mitgetheilt werden.

Das erſte Stück des alten Buches iſt die Geſchichte Eſthers und Hamans, das 1594 und gewiß ſchon viel früher in London geſpielt wurde; man ſieht in dieſem Schatten immer noch den theatraliſchen Dichter, dem die Wirkungen der Bühne zu Gebote ſtehen, ſo daß die Einrichtung und Verbindung der Scenen einen ganz andern Geiſt verräth, als die hiſtoriſchen Stücke des H. Sachs, oder diejenigen, die Ayrer ohne ein fremdes Vorbild erſann. Die luſtige Perſon des Stücks wird hier Hans Knapkäſe genannt, er hat dieſelben Streitſcenen um die Oberherrſchaft mit ſeiner Frau, wie Jann Poſſet im Faſtnachtſpiel oder in Edward III. von Ayrer, nur mit einigen Späßen vermehrt. Hans iſt ein Zimmermann, der für Haman den Galgen baut, ſo daß er leidlich genug in den ehrbaren Gegenſtand eingeflochten iſt.

Die zweite Komödie iſt der verlorne Sohn, die noch beſſer componirt und klarer ausgeführt iſt.

Dann folgt der Fortunat (den ich im zweiten Bande gegenwärtiger Sammlung habe abdrucken laſſen); es iſt intereſſant zu ſehen, inwiefern der alte Dichter dieſen Gegenſtand, der ſich der dramatiſchen Behandlung widerſetzt, geſchickt behandelt, und wie er ihm doch in den meiſten Sce-

nen unterliegt. Dieſes Stück wurde auch 1595 und lange vorher in London geſpielt, und 1600 bearbeitete es Decker von neuem und nannte es, weil es ſchon längſt bekannt war, Old Fortunatus. Er vermehrte die moraliſchen Partien, die Aufzüge des Glücks und der Tugend, fügte als Epiſode eine leidenſchaftliche Liebe hinzu und gründete durch dieſe Arbeit, der wir jetzt nicht viel Geſchmack abgewinnen können, zuerſt ſeinen Ruf. Dieſe Bearbeitung haben die alten deutſchen Schauſpieler nicht gekannt, weil ſie ſonſt manches benutzt haben würden, und hieraus, wie aus ihrem Titus Andronikus, ſo wie aus dem Umſtande, daß ſie nur ältere Stücke aufführten, ſchließe ich, daß ſie ſchon einige Jahre vor 1600 London müſſen verlaſſen haben.

Das vierte Schauſpiel wird eine triumphirende Komödie genannt, „von eines Königes Sohn aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland.“ England und Schottland ſind im Kriege; im Kampf verliebt ſich der Prinz in des Feindes Tochter und benutzt den Waffenſtillſtand, um als Feind verkleidet zu ihr zu kommen. Der Prinz heißt Serule und iſt ſelbſt der Luſtigmacher, folglich erſcheint hier kein Clown. Dies Luſtſpiel iſt eins der älteſten.

Die folgende Komödie „von Sidonia und Theagene“ hat faſt gar keine Handlung, iſt nichts als Liebesbewerbung und Heirath, der Bauer Cnemon und die Magd ſind nicht müßig in groben Späßen. Dieſes unbedeutende Stück verräth am wenigſten den engliſchen Urſprung.

Das ſechſte Schauſpiel iſt eins der merkwürdigſten, weil es alte engliſche Geſchichte ſehr keck mit Allegorie vermiſcht, es heißt: Eine ſchöne luſtige Comödie von Jemand und Niemand. Arcial und Ellidar werden abwechſelnd vom Throne geſtoßen, wobei der Schmarotzer jedesmal die verſtoßene Königin quält und verſpottet, indeſſen der ehrliche

Niemand aller Laſter beſchuldigt wird, hauptſächlich vom ſchelmiſchen Jemand, da er doch der tugendhafteſte, uneigennützigſte und großmüthigſte Charakter iſt. Die Satire liegt nahe, iſt aber volksmäßig und gut durchgeführt, das Ganze iſt ſelbſt in dieſer kauderwelſchen Geſtalt erfreulich. Ohne Druckort, aber von 1603 iſt dieſes Stück in London erſchienen: No Body, and Some Body; with the true Chronicle History of Elydure, who was fortunately three times crown'd king of England: acted by the Queen's Majesty's Servants*).

Dieſem folgt: 7) Tragödie von Julio und Hypolita. Faſt die Geſchichte der Veroneſer Shakſpeare's, nur erſticht am Ende auf der Hochzeit der hintergangene Freund den falſchen, der ſeine Intrigue freilich nur ſehr grob geführt hat, die Braut ermordet ſich ebenfalls und der getreue Liebende folgt ihrem Beiſpiel. Der Narr heißt Grobianus Pickelhering. Dies Stück iſt nur ſehr roh und kurz, es ſcheint vieles zu fehlen, wie denn überhaupt in dieſer Sammlung das meiſte, die ſchlechte Sprache abgerechnet, nur verſtümmelt iſt.

Das nächſte iſt der Titus Andronikus, der in gegenwärtiger Sammlung den erſten Band beſchließt. Dieſes höchſt blutige Trauerſpiel war ein Lieblingsſtück des Londner Publikums, und 1593, oft nachher und gewiß ſchon ſeit 1590 aufgeführt worden. Shakſpeare bearbeitete es 1600 von neuem und gab ihm die Geſtalt, in der wir es jetzt in der Sammlung ſeiner Werke finden. Dieſes Stück,

*) Das Original, welches ich in London geleſen habe, kann für vortrefflich gelten. S. des Herrn v. Arnim Theater, wo dieſes Stück nebſt einem kleinen Schwank nach dem alten deutſchen Buche bearbeitet iſt.

weil man es zu ſchlecht findet, gegen Zeitgenoſſen, öffentlichen Druck und alle Zeichen der Authenticität für unächt erklären, können nur die unkritiſchen engliſchen Editoren; und da Shakſpeare es neu ſchrieb, auf ſeinem Theater es darſtellte und es einer ältern Bühne entzog, ſo iſt die größte Wahrſcheinlichkeit, daß auch der frühere Andronikus von ihm herrührte. Dieſes deutſche Trauerſpiel iſt nur eine Nachahmung jenes Titus in ſeiner erſten Geſtalt, aber es iſt verſtümmelt, denn die hingerichteten Söhne des Titus treten vorher nicht auf und wirken nicht auf die Handlung ein; der verſtellte Wahnſinn des alten Titus, der die Kaiſerin auf den Gedanken der Verkleidung bringt, iſt verſchwiegen, wodurch das Gedicht im letzten Theile alle Haltung verliert, dagegen iſt die Grauſamkeit allenthalben übertrieben und körperlich näher gebracht, der Kenner findet aber hie und da faſt wörtliche Ueberſetzungen von den Verſen des Dichters, und dieſes alte Stück muß uns immer höchſt merkwürdig ſein, weil es doch ziemlich deutlich durchſchimmern läßt, wie dieſe Jugendarbeit Shakſpeare's componirt war, und wir ſie durch dieſes Fragment mit ſeiner ſpätern Umarbeitung vergleichen können *).

Der Leſer entſchuldige den Abdruck dieſes Schauſpiels, wie des Fortunat, die nur als Seltenheiten und als damals freundlich aufgenommene Fremdlinge bei ihrer ſchlechten und vernachläſſigten Sprache einige Nachſicht erwarten können. Alle dieſe Gegenſtände wurden aber bei uns einheimiſch, weil ſie der Nation zuſagten, ſie gründeten jene berüchtig-

*) Der Titus und Fortunat ſind nach einem Exemplar der Königlichen Bibliothek in Dresden von 1630 gedruckt, welches ich ſchon vor vielen Jahren durch die Freundſchaft des verſtorbenen Bibliothekars Daßdorf von dort erhielt.

ten Haupt- und Staatsactionen, die ſpäterhin durch den Einfluß der ſpaniſchen Bühne, von den Niederlanden aus, noch hochtrabender wurden, und die ſich beinah bis zu unſern Tagen erhalten hatten, aus dieſen „Engliſchen Comödien" entwickelte ſich jene ſtets ſo genannte „Deutſche Comödie," die Holberg um 1712 in Kopenhagen durch einen van Quoten kennen lernte, der ſich dort feſtſetzen wollte, und die der däniſche Satiriker in ſeiner Hexerei erwähnt, in ſeinem Ulyſſes von Ithaka aber mit poetiſchem Muthwillen parodirt, doch eben ſo gut die alte engliſche Form und Shakſpeare, wie jene Carikaturen mit ſeiner Laune bezeichnet und trifft.

In dieſem Sinne hatten ſich alſo die Deutſchen dieſe Produkte wenigſtens eben ſo angeeignet, wie den Hecaſtus, und wie bis auf unſere Zeiten ſo manches Fremde, was wir doch auch für deutſch müſſen gelten laſſen. Wahrſcheinlich kam damals auch der Fauſt des Marlow zu uns herüber und manches andere merkwürdige, wovon wir die Spuren im Ayrer finden und ſie noch jetzt bei den wandernden Marionetten entdecken können, die bald darauf auch aus London zuerſt nach Deutſchland kamen, und durch einen neu erfundenen Mechanismus jenes ältere Puppenſpiel, welches wir im Don Quixote beſchrieben finden, verdrängten.

Der Titus Andronikus iſt das letzte größere Stück des alten Buchs, es folgt noch ein luſtig Pickelheringsſpiel von der ſchönen Maria, welches willkürlich aus mehrern kleinen Farcen und anderswo oftmals wiederkehrenden Theaterſpäßen zu einem größern Luſtſpiel zuſammengeſetzt iſt; noch mehr erweitert hat Ayrer dieſelbe Komödie unter dem Titel: der alte Buhler.

Zunächſt: „Ein ander luſtig Pickelheringsſpiel, darinnen er mit einem Stein gar luſtige Poſſen macht. Hans (der

Clown) bildet sich ein, worin ihn die Frau und ihr Liebhaber bestärken, er habe die Gestalt dieses Nachbarn, wenn er einen Stein auf die Schulter nimmt. (S. die Königin von Cypern, von Ayrer, wo noch ein Zauberer hinzugefügt ist).

Zum Schluß des Buches liest man: „Nachfolgende Englische Auffzüge können nach Beliebung zwischen die Personen agiret werden.“ Es sind fünf kleine Intriguen, zum Gesang eingerichtet, von denen die eine sogar mit den Melodien wechselt; bekannte Späße, die manchmal ziemlich frei und platt werden, gewiß ächte Jiggs, die Shakspeare's Zeitgenossen, moralisirende Schriftsteller, selbst Spenser, sehr bitter schelten. Auch diese mögen ursprünglich von bekannten und berühmten Verfassern herrühren*).

Der zweite Theil dieser alten Sammlung, welcher 1630 herauskam und zugleich den Titel Liebeskampf führt, ist viel weniger charakteristisch, auch kann man nicht mit Gewißheit behaupten, daß alle oder nur die meisten Stücke dieses Bandes aus dem Englischen wären, manche haben eine andere Miene und erinnern nur noch in einzelnen Scenen an die englische Manier, der Hanswurst oder Schambitasche (Jean Pottage) oder Schrämmgens, hat in allen Stücken dieselben gemeinen Späße, alles will mehr durch

*) Acteon and Diana by Rob. Cox erschien 1656 in London: sind einige dieser alten Possen neu aufgestutzt; ein kleines Stück dieser Sammlung, welches Singing Simpkin heißt, ist die Geschichte des Liebhabers, der in den Kasten kriechen muß, indem ein zweiter kommt; der Mann überrascht diesen, der sich wüthend stellt und seinen Feind sucht, und worauf, als dieser fort ist, der Versteckte als der Verfolgte hervorkömmt, ganz wie im Ayrer und in dieser Englischen Komödie. Auch in dieser Farce wird alles nach einer Melodie gesungen.

grobe Plattheit, als durch die Compoſition gefallen. Das letzte Stück dieſes Bandes heißt „Unzeitiger Vorwitz," die bekannte Novelle des Cervantes il curioso impertinente, oft wörtlich nach dem Spaniſchen. Silvia und Aminta iſt nach dem Aminta des T. Taſſo.

Noch ſo ſpät wie 1670 kamen drei Bände der Schaubühne engliſcher und franzöſiſcher Komödianten heraus. Hier iſt ſchon einiges nach Moliere und andern Franzoſen, und nur im letzten Bande ſind manche von den alten Stücken beibehalten.

Die Form des alten engliſchen Theaters iſt höchſt merkwürdig; die Werke jener Zeit ſind wichtig, auch wenn Shakſpeare nie dieſe Form ergriffen und bis zur höchſten Vollendung ausgebildet hätte; auch ohne ihn wäre dieſes Theater das für die Deutſchen paſſende geweſen, um ſich von hieraus zu entwickeln und die Vollendung auf nationale Art zu ſuchen. Um ſo mehr kann uns auf gewiſſe Weiſe der Gedanke rühren, daß ſich damals Deutſchland mit der engliſchen Poeſie, mit dem größten Dichter der neuern Welt ſchon unmittelbar berührte, und daß der Weg offen war, auch das Edelſte und Größte von ihm kennen zu lernen. Wenn die Zeit im Allgemeinen auch nicht für ſeine Vollendung reif ſein mochte, ſo müſſen wir die Ueberzeugung doch feſt halten, daß die damalige engliſche Bühne, wie ſie in ihrem Vaterlande die volksmäßige war, und durch Shakſpeare es noch mehr und auf edlere Art wurde, ebenfalls den Deutſchen, demſelben Stamme, demſelben frohſinnigen, tiefen und ernſten Charakter aneignet; daß ſich uns auf ähnliche Weiſe das Leben mit ſeinen Verhältniſſen ſpiegelt, daß wir auf demſelben Standpunkte der Reflexion ſtehen und ſtehen bleiben werden, der uns die Wahrheit unerläßlich macht, und daß wir hier fortfahren, erweitern

und originell werden ſollen: denn Shakſpeare und ſeine beſſern Zeitgenoſſen ſind auch deutſch, aber weder damals noch je waren die Deutſchen italieniſch, franzöſiſch und ſpaniſch, und darum ſollen wir die Spanier ſo wenig, wie die Franzoſen und Griechen auf unſerm Theater nachahmen. Die alte Poeſie iſt auf ihrem Wege im Sophokles erfüllt, im Calderon noch mehr beſchloſſen; die Franzoſen bilden eine Schule ihrer Zeit, aber Shakſpeare kann niemals beendigt werden, alles ſchreibt gleichſam an ihm fort, was im Sinne der wahren großen Welt geſchieht, dieſe Form iſt keine geſchloſſene, kein Werk in ihr iſt das höchſte, einzige oder endende zu nennen, ſondern, wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren Beſtrebungen ſchon im Shakſpeare liegt, ſo ſollen wir uns eben darum von hieraus entwickeln und Natur, Wahrheit und Kunſt finden. Dieſen Gedanken recht überzeugend zu machen, durch Beiſpiele, die ſich bald dem Rechten nähern, bald entfernen, immer wieder darauf hinzuweiſen und ſo in mancherlei Bildern auszuſprechen, was denn deutſch und national auf unſrer Bühne ſein könne, und ſo vielleicht am beſten manche Mißverſtändniſſe aufzuhellen und manchen Irrthum zu entfernen, dies iſt es, was den Herausgeber bewogen hat, dieſe Sammlung von Schauſpielen zu veranſtalten. Denn es ſcheint, als ſei es noch immer mit der Bewunderung Shakſpeare's und dem Erkennen ſeiner Vortrefflichkeit kein rechter Ernſt, ſo lange es denſelben Bewunderern noch möglich iſt zu mäkeln, zu korrigiren oder gar mit dieſer Verehrung etwas der Natur und Wahrheit vollkommen Entgegengeſetztes zu vereinigen.

So wenig alle die Verſuche, die der erſte Band dieſer Sammlung enthält, auf Meiſterſchaft Anſpruch machen können, ſo ſind ſie doch nicht ganz ohne Verdienſte; die

meiſten ſind freilich nur Nachahmungen, aber ſie ſchmiegten ſich der Zeit und dem Volke an, und noch war das Beſtreben nicht da, mit voreiliger, zu früher Kritik den Trieb der Poeſie einſeitig zu regeln, oder altklug beſchränken zu wollen: alles war vorbereitet, es fehlten nur Dichter, um die Gelegenheit zu benutzen, es fehlte an jener lebendigen Luſt, das Todte zu beleben, das Fremde wahrhaft einheimiſch zu machen, und trübe Zeiten und Unglücksfälle ſtörten bald darauf alle Entwickelung des freien heitern Geiſtes.

II.

Nicht immer ſind Kriege und das ſie begleitende Unglück der Literatur oder der Kunſt der Völker nachtheilig. Sie wecken oft ein neues Intereſſe für das Vaterland, ſie erheben die Gemüther und befreien ſie nicht ſelten von jenem Druck, der ſie in das Kleine und Unbedeutende hinunterzieht. Daher ſehen wir nicht ſelten Kunſt und Wiſſenſchaft geſtärkt, indem ein Volk ſeine Unabhängigkeit vertheidigt, das geiſtige Spiel, welches das Leben erheitern ſoll, gewinnt einen ernſten Charakter, und mit dem erhöhten Daſein, mit dem Kampf über das Theuerſte wird zugleich Wiſſenſchaft und Kunſt errungen.

Erſchüttert aber ein langer Krieg das innerſte Weſen einer Nation, bedroht er ihr ganzes Daſein, löſen ſich die Kräfte auf und iſt das Unglück größer als der Widerſtand, ſo wird der Menſch erniedrigt und geſchwächt, er verliert das Zutrauen zu ſich und dem Schickſal, die Erhebung über

das Irdiſche wird ihm unmöglich, ja ſie erſcheint ihm wol als unerlaubt und ſündlich, und er wirft jene Spiele weit von ſich, die freilich am wenigſten unmittelbar ihm oder der Geſellſchaft in dieſen Drangſalen fruchten können. Bürgerkriege, wenn ſie lange und mit Erbitterung geführt werden, ſind es vorzüglich, die, indem ſie Sicherheit und gegenſeitiges Vertrauen auflöſen, zugleich alle Bildung zerſtören und die Völker auf lange wieder in Barbarei zurückwerfen. Eine harte Zeit mußte England unter dem ſechsten Heinrich, während der Kriege der rothen und weißen Roſe überſtehen, und ein noch ſchrecklicheres Elend ergoß ſich dreißig Jahre hindurch über Deutſchland, welches Wohlſtand, Bevölkerung, Ackerbau, Städte und Dörfer, Sitten und mit ihnen alles zerſtörte, woraus ſich die Bildung des Geſchlechtes entwickeln konnte. Durch Italiener, Spanier und Franzoſen ward die deutſche Sprache das verwirrteſte und bunteſte Gemiſch, und da die deutſche Literatur ſchon beim Anfang des Krieges nur an ſo dünnen und beinah unſichtbaren Fäden hing, ſo iſt es für ein großes Glück anzuſehen, daß einzelne Männer ſich der gemißhandelten deutſchen Schrift annahmen, ohne welche, bei der Ausbildung der italieniſchen Sprache und bei dem bald darauf folgenden Einfluß der franzöſiſchen, wir vielleicht nur eine einheimiſche Literatur wie die Polen und Ungarn behalten hätten.

Die Poeſie war gewiſſermaßen untergegangen, ſelbſt in der Erinnerung waren die großen Werke des Mittelalters erloſchen, indem ſich alle Geiſter mit einem edeln Eifer oder auf fanatiſche Weiſe dem Kampfe für die Religion und den verſchiedenen Parteien derſelben gewidmet hatten. Deutſche Proſa gab es in frühern Zeiten kaum, da ſelbſt die Chroniken oft in Verſen geſchrieben waren, außerdem aber, wie das meiſte, was nicht Poeſie war, großentheils in lateini-

ſcher Sprache. Die Werke des Tauler (mögen ſie, wie wir ſie beſitzen, überſetzt ſein, oder von ihm ſelber herrühren), ſo wie einige andere Myſtiker, konnten keinen Einfluß in die Sprache des Volkes gewinnen, und je mehr wir uns nun den neuern Zeiten nähern, je mehr ſehen wir, wie gelehrte und gebildete Männer lateiniſch ſchreiben, weil es ihnen bei der ungebildeten Mutterſprache allerdings ſchwer, oft wol unmöglich ſcheinen mußte, ihre Gedanken in dieſer auszudrücken. Zwar war einiges geſchehen, und die Nachkommen konnten ihre Bemühungen an frühere knüpfen: ſo wie ſich die Poeſie ganz in die komiſche, ſprichwörtliche und Volksſprache des H. Sachs verloren hatte, ſo waren auch Verſuche gemacht, die Proſa im komiſchen Ausdruck zu bearbeiten, und in dieſer Beſtrebung ragen die Bücher Fiſcharts durch ihre Genialität, durch die Virtuoſität, die Sprache nach allen Seiten zu beugen, und ungeahndete Schätze in ihr zu entdecken, vor allen ſeinen Zeitgenoſſen und Nachfolgern hervor. Man muß über den Reichthum der Formen, über die kühnen Zuſammenſetzungen, über die Gewandtheit und die Unerſchöpflichkeit der Wortſpiele und des Witzes der Sprache erſtaunen, der Ausdruck dieſes Autors iſt auch nicht ohne Schönheit, ſeine Energie iſt bewundernswürdig und er verdient ohne Zweifel, wenn auch mancher Scherz uns hie und da ſtört, ein eigenes gründliches Studium und eine kritiſche Ausgabe ſeiner Schriften, vorzüglich des Gargantua. Spätere Schriftſteller, wie Philander von Sittewalt, ſind nicht ohne große Verdienſte, obgleich dieſer und andere Zeitgenoſſen nicht jenen Reichthum entfalten, und ſich nicht der Sprachverwirrung ihrer Tage durchaus entziehen konnten. Merkwürdiger, auch als genaue Abſpiegelung jener Tage, ſind die Bücher des ſogenannten Simpliciſſimus, vorzüglich der Roman unter dieſem Namen, in

welchem uns in einer für jene Zeit vortrefflichen und klaren Sprache jener unglückselige Bürgerkrieg, mit trüben und heitern Bildern abwechselnd, nahe vor das Auge gerückt wird.

So wie die Reformation manches in Kunst und Bildung gestört hatte, so hatte sie aber auch den festesten Grund zur Fortdauer der deutschen Sprache und Literatur durch Luther's Schriften, am meisten aber durch seine Bibelübersetzung gelegt. Durch Luther entstand zuerst eine allgemeine deutsche Sprache, er erhob die sächsische (die wol schon in Gesetzen und landesherrlichen Verordnungen in den meisten Gegenden gebraucht war) zur Schriftsprache und beherrschte sie mit so großer Gewandtheit, Kühnheit und allgemeiner Verständlichkeit, daß seine Stimme, als die eines ächten und dazu berufenen Volksschriftstellers, durch alle Theile des Reichs vernommen wurde.

Was aber dauernder wirkte und für alle Zeiten wirken wird, ist seine Uebersetzung der heiligen Schriften. Hier entfaltet er den Reichthum, Wohllaut und die Vielseitigkeit der deutschen Sprache auf bewunderungswürdige Weise; die Kürze in den Büchern der Sentenzen, die Größe und Lieblichkeit in den Psalmen und Evangelien, die schlichte Einfalt, die tiefen Töne der Propheten, das Alterthümliche und Gewaltige: jede Schönheit unseres Idioms entwickelt sich rein und herrlich, und nur einem ahndungsreichen begeisterten Gemüth konnte es gelingen, ein Werk hervorzubringen, welches man in seinem Zusammenhange ein unnachahmliches Kunstwerk nennen muß, das alle Versuche weit übertrifft, die anderen Völker, oder nach Luther andere Gelehrte bei uns gemacht haben. Mag man diesem Werke, seines Glanzes wegen, einzelne Fehler und Flecken übersehen und entschuldigen, nur wähne man nicht, es übertreffen zu können.

Dieſe Bücher, indem ſie allen Klaſſen des Volkes, dem Hohen wie dem Niedrigen, unentbehrlich wurden, indem man ſie auswendig lernte und ihre Sprüche in allen Verhältniſſen des Lebens anwandte, indem ſie den Gelehrten wie den Unwiſſenden den reichhaltigen Schatz unſerer Sprache mittheilten, ſind als die Grundpfeiler aller neuern Bildung, Sprache und Literatur bei den Deutſchen anzuſehen, als die feſte Mauer, welche am meiſten der Auflöſung, dem Eindringen des Fremdartigen und den undeutſchen Formen widerſtanden hat, und welche in allen Zeiten das Edlere und Beſſere möglich machte.

Die Poeſie und die Sprache gewannen auch, freilich in geringerem Maße, durch die große Menge der Kirchenlieder, welche nach Luther und um die Zeit des dreißigjährigen Krieges gedichtet wurden, ſo, daß obgleich große Vorbilder und ein Zuſammenhang der Nation fehlten, doch etwas Edles demjenigen entgegenkam, der die deutſche Poeſie und Rede fortſetzen wollte.

Die muſikaliſche Poeſie des Mittelalters, nachdem ihr Wohllaut verloren und vergeſſen worden war, hatte ſich in die ſteifen und willkürlichen Regeln der Meiſterſänger verwandelt, die nur in der Zunft von den eingeweihten Handwerksgenoſſen gefaßt und vernommen werden konnten. Was H. Sachs für ein größeres Publikum dichtete, ſcheint freier, und des Notarius Ayrer, wie mancher anderer Zeitgenoſſen Verſe ſind nur eben noch kümmerlich durch den Reim als ſolche zuſammengehalten, von den vielfachen Melodien und Strophen des Mittelalters aber ſehen wir nur noch wenige und einfache Formen, die meiſten Gedichte ſind ein Reimgeſchwätz in acht und neun, oder ſechs und ſieben Sylben, in welchem man gewöhnlich nicht mehr Gedanken als Wohllaut findet. Die frühere Schule und ihr Beſtreben kann

man als völlig aufgelöst und geendigt ansehen, und es war natürlich, daß dasjenige, was wirken und die Zeit ergreifen sollte, etwas Neues und Ungewöhnliches sein mußte.

Bei den meisten Nationen artete der Gesang und das Dichten für diesen aus, oder auch die Fähigkeit, die Melodie zu vernehmen, ging verloren, indem man sich zu sehr von dem frühern einfachen Bedürfniß entfernt hatte. Noch leichter mußte man sich vom Wohllaut des Verses in Erzählungen oder Dramen, welche nicht gesungen wurden, entfernen. Man suchte mehr Neuheit und Gedanken in den Gedichten, als Sangbarkeit und jene oft wiederkehrenden Bilder, und so bildete sich schon vor und noch mehr unter Heinrich IV. in Frankreich, vorzüglich durch Malesherbes ein Vers, den neuere Franzosen, des Mittelalters und Marot's fließendes Geschwätz, wie Ronsard's und anderer Dichter des sogenannten Siebengestirns leichte und oft selbst poetische Weise vergessend, erst als solchen und als Gedicht anerkennen wollen. Für Drama und die höhere Erzählung entstand nämlich der Alexandriner, und jene Zusammenstellung der Worte (da sie der Längen und Kürzen gänzlich entbehren), die jetzt bei den Franzosen für Wohllaut, Größe und Anmuth gilt. Der frühere sogenannte Alexandriner war in seinen verschiedenen Modifikationen eines der ältesten Versmaße in Europa; unser Lied der Nibelungen, der älteste Cid der Spanier, Alexanders Geschichte, wie die Kinder des Heymon, nebst vielen andern Gedichten der Franzosen waren in diesem Verse geschrieben; die Engländer kannten ihn früh, und den Italienern ist er gewiß in ältern Zeiten nicht unbekannt geblieben, da sie ihn noch vor kurzem im Lustspiel (den Martellianischen Vers) gebraucht haben; auf ähnliche Weise benutzten ihn die Engländer (zu Shakspeare's Zeit) komisch, aber die Franzosen gaben ihm

Würde und Ernſt und erhoben ihn zu ihrem tragiſchen und epiſchen Verſe. Je mehr er ausgebildet ward, je inniger verband er ſich mit Sentenzen und Antitheſen, je mehr ward gefordert, daß die Stärke, oder die Spitzfindigkeit des Gedankens den Vers bilden und die Poeſie erſetzen ſollten. Einige Zeit nach Malesherbes nahmen deutſche Dichter, welche zugleich Gelehrte waren, dieſen Vers an, und brachten durch ihre Gedichte die Schule und Manier der Meiſterſänger auf immer in Vergeſſenheit. Etwas ſpäter, als die Deutſchen dies verſuchten, gab Dryden den Engländern, zwar nicht den Alexandriner, der nie bei ihnen Glück machte, dennoch eine neue Weiſe Verſe zu hören und zu dichten, indem ſich bei ihnen auch die leichtere ungezwungenere Art, der ſpielende weiche Rhythmus und das Gehör dafür verloren hatte, ſo, daß ſie ſeit Dryden und Pope von Shakſpeare's, Spenſers und den früheren Reimgedichten nur den Gedanken, aber nicht den Wohllaut mehr faſſen können, und natürlich auch den Gedanken und Bildern Unrecht thun müſſen, da beides beim wahren Dichter innigſt verbunden iſt.

Mit Opitz, Weckherlin und Flemming fängt eine wahre neue Epoche der deutſchen Dichtkunſt an. Weckherlin, der älteſte von dieſen, der ſchon 1618 einige Gedichte herausgab, von deſſen Leben man aber wenig weiß, ſchließt ſich in ſeinen früheren Poeſien noch der älteren Zeit an und verſucht erſt in der ſpäteren die Manier des Opitz, der 1597 (zehn Jahr ſpäter als der Schwabe Weckherlin) in Schleſien geboren war. Opitz ſtarb 1639 zu Danzig, nachdem er Deutſchland öfter durchreiſt, und Holland und Frankreich und viele ihrer vorzüglichſten Männer kennen gelernt hatte. Er erlebte nicht das Ende des trübſeligen Krieges und der Noth ſeines Vaterlandes, die ihn zu ſeinem vor-

trefflichen Troſtgedicht in Widerwärtigkeit des Krieges begeiſterten. Die Sprache dieſes Dichters iſt groß, ernſt männlich, ſein Vers kräftig und wohllautend, er vermeidet noch oft mit dem Verſe den Gedanken zu endigen, er nimmt ſich manche Freiheit, die den ſpätern Dichtern unerlaubt ſchien. Er überſetzte die Trojanerinnen des Seneca, ſo wie die Antigone des Sophokles, auch ahmte er zwei italieniſche Singeſpiele nach, von denen der Leſer die Daphne (in Dresden, beim Beilager der Schweſter des Churfürſten mit dem Landgrafen von Heſſen aufgeführt) in gegenwärtiger Sammlung findet, nicht ſowol, weil ſie an ſich merkwürdig iſt, ſondern damit er ſehe, wie der Vater unſerer neuern deutſchen Poeſie dieſen leichten, allegoriſchen Gegenſtand, ein Gelegenheitsgedicht, nicht ohne Geſchicklichkeit und Anmuth behandelt.

Flemming war 1606 geboren und ſtarb ſchon 1640, nachdem er von ſeiner Reiſe nach Perſien, die er mit der Holſteinſchen Geſandtſchaft gemacht hatte, zurückgekommen war. Sein freier Sinn, ſein ächt dichteriſches Gemüth fand auf dieſer Reiſe Nahrung und Begeiſterung, er iſt in ſeinen Gedichten weniger weich und üppig, als Weckherlin, und nicht ſo männlich ſtark als Opitz, aber ſeine Lieder (meiſt Gelegenheitsgedichte) athmen faſt alle eine jugendliche Friſche, einen lebhaft erregten Sinn für Natur, auch ſind ſeine Verſe heiterer, da er von ſeinem Vaterlande auf mehrere Jahre entfernt, nicht von jenen traurigen Bildern bedrängt wurde.

Dieſe drei Dichter nebſt vielen andern, die ihnen folgten, ſuchten zugleich, indem ſie den Alexandriner den Deutſchen gaben, die italieniſchen Formen, namentlich das Sonett, nachzuahmen. Dieſes Beſtreben widerſprach jener Abſicht, nach welcher ſie den frühern deutſchen Vers fallen lie-

ßen, ihre Sonette in Alexandrinern können ungeachtet der schönen Gedanken nur für eine Annäherung zu dieser Dichtungsart gelten.

Betrat die Poesie eine neue Bahn, so war dies mit dem Theater der Fall um so mehr, welches gleichsam von vorn wieder begann, als wenn die dramatische Kunst noch nicht wäre erfunden worden. Denn wir können hier nur von den Schauspielen sprechen, die von solchen Männern herrühren, welche gelesen und berühmt waren, jene wandernden Truppen, die englische Stücke herübergebracht hatten, waren gewiß während des Krieges zerstreut und vergessen worden (ihre Stücke wurden erst 1670 zum Theil wieder aufgelegt, 1680 kam auch eine neue Bearbeitung der Bellimperia, wahrscheinlich nach dem Ayrer, heraus; 1650 verspricht ein Bearbeiter des Corneilleschen Cid in der Vorrede den Titus Andronikus und den beklaglichen Zwang*), diese Sachen waren schon damals nur noch schwache Erinnerungen an die verflossene Zeit, und hatten gar keinen Einfluß auf die Literatur), zuweilen führte wol noch die Bürgerschaft, häufiger aber die Schulen, geistliche oder weltliche Schauspiele auf, deren Personal gewöhnlich sehr groß ist, um nur jeden Mitspielenden beschäftigen zu können, die aber übrigens von keiner Bedeutung sind.

Der erste bedeutende Schriftsteller, und welcher als der Stifter des neuen deutschen Theaters anzusehen, ist Andreas Gryphius. Er war in demselben Jahre geboren, in welchem Shakspeare starb, 1616, er lebte bis 1664, und hatte Italien, die Niederlande und Holland gesehen; dann bekleidete er Aemter und starb als Syndicus des Fürstenthums Glo-

*) Nach des Lope de Vega Fuerza lastimosa (die Geschichte des Alarcos), welches in Spanien und in den Niederlanden eines der beliebtesten Volksstücke geworden war.

gau. Seine Trauerſpiele und Komödien ſind, wie es ſcheint, alle aufgeführt worden *), er kannte als Gelehrter die Griechen und Römer, wenn er ſich gleich, ſo wenig wie ſeine Zeitgenoſſen die Schönheiten der griechiſchen Bühne aneignen konnte.

Die Werke dieſes Theaters ſtanden ihm in ihrer Vollendung wie in einer räthſelhaften Ferne; der übertriebene manierirte Seneca war ihm, wie den meiſten Neuern näher und verſtändlicher, am deutlichſten aber waren ihm wol einige Verſuche der Niederländer in der Tragödie, ſo wie jene franzöſiſchen Darſtellungen, die dem Corneille vorangingen, und ſo ausgerüſtet verſuchte er ohne Publikum, dem er ſich dadurch nähern konnte, und wahrſcheinlich auch ohne bedeutende Schauſpieler, er ſelbſt nicht vorzugsweiſe zum dramatiſchen Dichter beſtimmt, eine Bahn, die er ſich nach den Regeln des Ariſtoteles, wie ſeine Zeit ſie ſich verſtändlich machen konnte, abſteckte; er ſuchte alſo nach Gegenſtänden, die fremd, groß und tragiſch ſein ſollten, da er alle jene früheren Volksgedichte und Sagen entweder nicht kannte oder vorſätzlich verwarf. Wie er in Anſehung jener populären Gegenſtände von der Vorzeit abgeſchnitten war, und nichts benutzte, was ihm Ayrer vorgearbeitet hatte, ſo war auch wol zu jener Zeit die Einrichtung der Ayrerſchen Schaubühne vergeſſen, wodurch er ebenfalls beſchränkt wurde, indem er jene unbeſtimmte Scene, wie die Franzoſen nahm, die nun auch dazu beitrug, die wahre Nachahmung oder Einführung der engliſchen Schauſpiele ſo gut wie unmöglich zu machen. Im Weſentlichen kam die Bühne Shakſpeare's mit der griechiſchen überein, indem ſie ſich erſt für die alten religiöſen Myſterien gebildet hatte; dieſe machten verſchiedene

*) Dies ſagt auch Lohenſtein in ſeiner Vorrede zu Ibrahim Baſſa.

gleichzeitige Scenen nothwendig, und die weltlichen Schauſpieler, die nur die Form dieſes Theaters kannten, ſahen bald ſeine Vortheile ein und benutzten ſie zu ihren Compoſitionen, keiner vielleicht ſo geſchickt, als Shakſpeare*). Ayrer kennt verſchiedene Abtheilungen des Theaters, die eigentliche Bühne, oder das Proſcenium, die hintere, etwas erhöhte Bühne, die er die Brücke nennt (in den engliſchen Komödien oft, z. B. Ein Jemand und Niemand, der Pallaſt genannt, wahrſcheinlich eine Ueberſetzung des state, des Throns unter dem Baldachin), und das obere Theater, bei Ayrer die Zinne.

Viele Trauerſpiele vor Corneille, ſelbſt die des von ſeinen Zeitgenoſſen gerühmten Garnier, ſind nichts als Unglücksfälle, abwechſelnd in Dialog und Erzählung, die ſich oft zum Pathetiſchen erheben, vorgetragen: die meiſten fangen, der Einheit der Zeit wegen, willkürlich an, und ſchließen erſt, nachdem ihr Inhalt ſchon längſt erzählt und vorüber iſt; und auf ähnliche Art, ohne eine richtige Einſicht von der Natur des Drama, ohne Handlung und ſteigendes Intereſſe, ſind die meiſten Stücke des Gryphius gedichtet. Cardenio und Celinde (zu welchem ich einen Theil ſeiner

*) Daher der Leſer auch bei den meiſten ſeiner Stücke, um ſie ganz zu verſtehen, die Einrichtung ſeiner Bühne im Sinne haben muß. Da ich im zweiten Bande des Werkes über Shakſpeare einen eigenen Abſchnitt der Beſchreibung dieſer Bühne und des Beweiſes ihrer Vorzüglichkeit vor der unſrigen gewidmet habe, ſo kann ich hier um ſo kürzer ſein, indem ich den Leſer, der ſich dafür intereſſirt, auf jenes Kapitel verweiſe. Mancher hat ſchon die Unbequemlichkeit des neuen Theaters gefühlt, z. B. der Spanier Luzan, der in ſeinem Buche La Poetica (Lib. III. Cap. 5) ſonderbare Vorſchläge thut. Calderon und Lope hatten gewiß eine andere Bühne, als die neuere, die man auch in Spanien den Franzoſen nachgeahmt hat.

Vorrede habe abdrucken laſſen) ſoll ſein erſtes Trauerſpiel ſein, wenigſtens war es ſchon mit dem Leo Armenius vor 1650 geſchrieben. Wenn es wirklich ſein erſtes iſt, ſo iſt es auch in einem gewiſſen Sinn ſein beſtes, mindeſtens zeigt er in den ſpätern Dichtungen keine Fortſchritte der dramatiſchen Kunſt, ſo ungeſchickt auch Cardenio eingeleitet und durchgeführt iſt. Dieſe Geſpenſtergeſchichte, die dem Dichter als eine wirkliche Begebenheit vorgetragen wurde, übt in der Erzählung eine gewiſſe Gewalt auf die Phantaſie aus, obgleich die Allegorie, oder die unmittelbare Einwirkung des Himmels, die Olympie, die ſich in den Tod ſelbſt verwandelt, das Schauerliche zerſtört und eben ſo ohne poetiſchen Reiz iſt, als die Leiche des Ritters, die gleichfalls nur eine plötzliche Bekehrung und Reue hervorbringt. Als Novelle könnte dieſe Begebenheit, mit einigen Veränderungen und gut vorgetragen, von Wirkung ſein, der dramatiſche Dichter wird aber dieſen Gegenſtand, wenn er ihn nicht völlig verwandelt, nicht brauchen können*). Wie behandelt nun aber Gr. dieſen Gegenſtand? Seine Hauptſorge iſt, die verwickelte Begebenheit mit ihren mannichfaltigen, ſich durchkreuzenden Bedingungen nach ſeiner gelernten Regel in den Raum von wenigen Stunden zu beſchränken, die Allegorie oder die Moral recht hervorzuheben und die Situationen ſeiner Perſonen als moraliſche und pſychologiſche Proceſſe zu benutzen, indem jede in gewählter und oft ſchöner, meiſtentheils energiſcher Sprache ihren Zuſtand weitläuftig malt, ihre Empfindung rechtfertigt und gründlich den Mitredner widerlegt und bekämpft. Es war eine ſchwierige Aufgabe, die der Dichter gewiß nur mit Qual gelöſt hat, die Vorfälle der Vergangenheit in eine einzige Scene zu

*) Iſt urſprünglich eine Novelle des Spaniers Montalban.

bringen, die aber freilich auch den ganzen Akt füllt, den längſten von allen, indem die Hauptperſon einem Freunde (der im Stück nicht weiter gebraucht wird) alles umſtändlich erzählt. Viele der auseinandergeſetzten Bedingungen wirken auf das Stück nicht ein, und der Dichter konnte ſie verſchweigen; eben in dieſer geſuchten Deutlichkeit ſieht man den ängſtlichen Anfänger. Der zweite Akt, der nur kurz iſt, ſchildert die Leiden der Celinde; Tyche, die in der Zauberei ſehr bewandert iſt, will ihr durch dieſe Hülfe ſchaffen. Im dritten Akt ſehen wir Olympiens Verhältniß zu ihrem Gatten und den Cardenio wieder. Alle dieſe Scenen ſind nicht verbunden, weder Angſt noch Schauer wird durch ſie erregt, wir werden ſelbſt nicht auf das Geſpenſtiſche vorbereitet und nun wird in den vierten Akt die eigentliche Handlung zuſammengedrängt, die ſonderbaren Erſcheinungen zeigen ſich, die aber ſo behandelt keine Wirkung thun können. Der fünfte Akt ſchildert endlich die Reue und Bekehrung der Sünder, in welchen der Gedanke des Todes und die Nichtigkeit alles Irdiſchen vorherrſcht, nicht poetiſch erhaben, ſondern recht materiell aufgefaßt, wie in den meiſten Tragödien dieſes Dichters und Lohenſteins, ſo daß in dieſen Vorſtellungen mit der Nichtigkeit des Lebens das Leben zugleich ſelbſt verſchwindet. Nach den vier erſten Akten erſcheinen Reihen, eine mißverſtandene Nachahmung des alten Chors, welche auch Lohenſtein angenommen hat, faſt immer allegoriſche Weſen, welche moraliſiren. Der Reihen am Schluß des dritten Aktes in gegenwärtigem Stück iſt nicht ohne poetiſche Schönheit*). In demſelben Aufzug bricht Olympie

*) H. v. Arnim hat dieſen Gegenſtand neu bearbeitet und erweitert; in wiefern ſein „Halle und Jeruſalem" den Gr. ergänzt und den Forderungen des Drama Genüge leiſtet, mögen Kenner entſcheiden.

im Monolog in eine Art von Canzone aus, und auch Lohenſtein erlaubt ſich in ſeinen Stücken dergleichen Freiheiten; aber der Alexandriner trug doch den Sieg davon und ward das herrſchende Sylbenmaß der Tragödie, ſo, daß das Beiſpiel der Italiener und Spanier keinen Einfluß hatte, mit verſchiedenen Silbenmaßen zu wechſeln. Ein altes deutſches Schauſpiel von 1536 von der keuſchen Suſanne, welches in mannichfaltigen Verſen vorgetragen iſt, hat auch damals auf die Zeitgenoſſen nicht gewirkt, die den acht und neunſylbigen jambiſchen Reim faſt unausgeſetzt beibehielten.

Leo Armenius enthält den Tod dieſes Kaiſers durch die Verſchwörung des Michael Balbus. Schon früh hielt man Verſchwörungen für ſchickliche Gegenſtände der Tragödie, indem das Komplott, der Plan und das Schreckliche, welches gewöhnlich dieſe Begebenheiten begleitet, das Tragiſche erſetzen muß. Die Einleitung iſt weniger als im Cardenio gedehnt, auch kömmt es ſchon im erſten Akt zum Handeln, indem der Kaiſer den Michael gefangen nehmen läßt, das Verhör und die Verurtheilung, die Vorbitte der Kaiſerin beſchäftigen den zweiten Aufzug, im dritten wird Leo von Geiſtern beunruhigt, wie denn faſt keine Tragödie jener Zeit iſt, in welcher nicht wenigſtens ein Geiſt als Traumgeſicht eine lange Rede halten ſollte; der Monolog des Leo iſt wieder eine Art Canzone, er geht nach dem Kerker ſeines Feindes, erzählt dann, daß er ihn im Purpur hat ſchlafend gefunden, und Michael, der vom Beſuch des Kaiſers hört, ſchickt an die Verſchworenen das drohende Geheiß, ihn noch dieſe Nacht zu befreien, im Fall er nicht alle verrathen ſoll. Im vierten Akt beſuchen die Verſchworenen einen Zauberer, der durch eine ſehr gelehrte Beſchwörung einen wahrſagenden Geiſt hervorruft. Bei dieſer Gelegen-

heit erſchöpfen dieſe gelehrten Dichter den Schatz ihrer Lecture, und Ceremonien, Sitten der Völker, Trachten u. dgl. werden auf das weitläuftigſte geſchildert. Die Verſchwörer beſchließen, den Kaiſer in der Weihnacht zu ermorden. Im fünften Akt ſagt der ſchlafenden Kaiſerin der Geiſt ihrer Mutter ihr Unglück vorher, ſie erhält die Nachricht des Mordes und die Verſchworenen brechen mit Michael herein, den ſie zum Kaiſer ausrufen. Auch dieſes Gedicht iſt ohne Kunſt, hat wenig Handlung und hängt nicht in ſich ſelbſt durch poetiſche Nothwendigkeit zuſammen, ſondern die Reden, Geſpräche und Streitigkeiten geben ihm nur einen äußerlichen Zuſammenhang.

Das nächſte Trauerſpiel ſchildert den Tod der Catharina von Georgien, welche der berühmte Schach Abas gefangen hatte, und die er, als ſie ſeine Liebe nicht erwiedern wollte, unter Martern grauſam hinrichten ließ. Dieſem Gegenſtande würde ein ſpaniſcher Dichter dadurch Intereſſe gegeben haben, daß er die Heldin als Märtyrin geſchildert und verklärt hätte: Gryphius hat dies in den Hintergrund geſtellt, aber er ſorgt, daß wir genau die vorhergehenden Geſchichten und alle Familienbegebenheiten erfahren, er achtet nicht allein darauf, keinen Umſtand der Begebenheit zu verletzen, ſondern er ängſtigt ſich noch mehr, keinen zu verſchweigen, mag er auch auf die dargeſtellte Begebenheit nur geringen oder gar keinen Einfluß haben. Im fünften Akt erzählt er umſtändlich die Marter, er läßt ſogar die halbgeſtorbene und zerriſſene Catharina noch einmal auftreten. In dieſem Gedichte iſt noch weniger Einheit, als in den beiden vorigen, die Verhandlungen mit dem ruſſiſchen Geſandten und die des Schach mit ſeinen Räthen ſind noch ermüdender, aber die Einheit der Zeit iſt hier, wie immer, genau beobachtet, nur erlaubt ſich der Dichter, ſo wie ſein

Nachfolger Lohenſtein, die Zimmer mit Gärten oder Kerkern wechſeln zu laſſen.

Der ſterbende Papinian iſt 1659 oder kurz zuvor geſchrieben, und dieſe Tragödie, auf welche G. beſondern Fleiß gewendet, hat noch weniger Handlung und Intereſſe; der Hauptcharakter, der den Tod wählt, um nicht öffentlich den Brudermord zu rechtfertigen, iſt kein Gegenſtand für die Tragödie.

Die meiſten dieſer Gegenſtände ſind aus ferner Zeit oder fremdem Lande, und der Dichter, der dieſen Standpunkt gefaßt hatte, in welchem alles Leben ſich in Deklamation und Betrachtung verwandelt, mußte es ſo, wie die Franzoſen und Italiener fühlen, daß das Naheliegende oder Einheimiſche, Vaterland und Wahrheit oder Religion keine Gegenſtände für ſeine Dichtkunſt waren, die uns jene fernen unintereſſanten Gegenſtände nicht durch erhobene und veredelte Menſchheit näher bringen will, ſondern die ſich beſtrebt durch Schilderung des Todes und der Verweſung, durch beſtändiges Hinweiſen auf die Noth und Nichtigkeit des Lebens und der Erde das Gleichgültige wichtig zu machen, und dies für die Aufgabe der Kunſt hält, und die ſich zugleich nicht entblödet, alles Zufällige der Umgebung ſo deutlich zu entwickeln, als wenn der Leſer aus der Tragödie die Geſchichte ſtudiren wollte. Kurz vor ſeinem Tode aber, 1663, fiel der Dichter auf einen Gegenſtand, den er ſelbſt erlebt, und der ihn und ſeine Mitwelt tief erſchüttert hatte, nämlich auf die Hinrichtung Karls I. von England. Auch für einen größeren Dichter als G. wäre die Aufgabe ſchwierig geweſen, einen ſo nahen Gegenſtand richtig und würdig aufzufaſſen, aber hier zeigt ſich vornehmlich des Autors Schwäche und Mangel aller Kunſt, und wie wenig er durch ſeine Uebungen vorgeſchritten war, denn dieſes Schauſpiel,

welches, des Gegenſtandes wegen, zu ſeiner Zeit vielen Ruhm genoß, iſt das ſchwächſte und ungeſchickteſte von allen, entbehrt aller Handlung und verwandelt am meiſten Geiſter und Erſcheinungen in leere Phraſen, ſo wie es überdies auch für denjenigen, der die Geſchichte nicht ſchon genau kennt, an Dunkelheit leidet, obgleich der Dichter ſeine hiſtoriſchen Details nicht geſpart hat. Die Tragödie eröffnet Fairfax und ſeine Gemahlin, die den General dringend um das Leben des Königs bittet, er verſpricht zu thun, was er irgend kann, und wir hören in einer kurzen Scene H. Peter, W. Hewlet und D. Arteler Karl's Tod beſchließen. Im zweiten Akt tritt der Geiſt Strafford's auf, zu welchem der Geiſt Laud's kommt, die in 160 Verſen von ihrem und des Königs Unglück ſprechen; unmittelbar darauf erſcheint der Geiſt der Maria Stuart dem ſchlafenden König und erzählt ihm ihre und anderer engliſcher Herrſcher Hinrichtung in 90 Zeilen; Karl erwacht, ſpricht mit dem Biſchof von London und nimmt von ſeinen Kindern Abſchied. Im dritten Akt verſpricht Fairfax ſeiner Frau, den königlichen Gefangenen zu retten, Peter, Hacket und Hewlet kommen, welcher letztere ſich erbietet, ſelbſt Karl hinzurichten, da der gewöhnliche Henker ſeine Dienſte verweigert hat; nach dieſen treten zwei Oberſten ein, durch welche wir erfahren, daß die Armee ſchwierig iſt, man erwartet nur Fairfax' Befehl, um gegen Cromwell und den Blutrath loszubrechen. Der General kömmt, er ſpricht einige dunkle Worte über des Königs Unglück, ſie verſtehen ihn nicht, wagen nicht näher zu fragen, er iſt nicht kühn genug, ihnen Befehl zu ertheilen, ſie gehen, und ſo iſt der Anſchlag, des Generals Verſprechen, die gute Stimmung der Soldaten umſonſt und vergeblich. Hier iſt der Verfaſſer bloß einer Sage damaliger Geſchichtſchreiber gefolgt, ohne ſich weiter um eine innere Nothwen-

digkeit ſeines Gedichtes, um Auswahl unter den Gegenſtänden, ja nur um einen Standpunkt, außer jenem eines Mannes, den der König dauert, zu kümmern. Fairfax läßt ſich hierauf auch in einen unnützen Streit mit Cromwell ein, ſo wie nachher mit H. Peter, dann erſcheinen der Hofmeiſter des Pfalzgraf-Churfürſten und ein Geſandter von Holland, dieſe ſprechen wieder über den Zuſtand der Dinge, eben ſo zwei engliſche Grafen, die jene beiden vom Sprechen ablöſen, darauf unterhält ſich Cromwell mit dem ſchottiſchen Geſandten, der umſonſt vorbittet, und der Akt, der die meiſten Reden, das häufigſte Hin- und Hergehen, aber durchaus keine Handlung enthält, iſt beſchloſſen. Im vierten Akt nimmt Karl von ſeinen Freunden und der Welt Abſchied; Peter freut ſich der nahen Hinrichtung, die Gemahlin des Fairfax vernimmt mit Entſetzen von dem Oberſten, daß ihr Mann keinen Befehl zur Rettung des Königs gegeben hat. Im fünften Akt erzählt der erſte Graf (ſiehe Akt IV) dem Hofmeiſter des Churfürſten vom Leiden des Königs, von ſeiner Faſſung und überirdiſchen Geduld. Nach ihnen tritt ein Unbekannter, ein Paleh, der im ganzen Stück nicht erſchienen iſt, deſſen Niemand gedacht hat, in Raſerei auf *), er ſieht in Viſion die Strafe der Königsmörder und die Krönung Karl's II. Nun erſcheinen Jungfrauen als Zuſchauerinnen an den Fenſtern, Karl tritt auf, entkleidet ſich, legt ſein Haupt auf den niedern Block, alles genau der Geſchichte gemäß, und wird hingerichtet, indem die Jung-

*) „Wer dieſer iſt," ſagt G. in der Anmerkung, „iſt vielen unverborgen. Ich ſchone noch des eigenen Namens. Er hat bereits ſich ſelbſt abgeſtraft und ſeinen Richter erlitten." — Eine ſonderbare Art, ein poetiſches Räthſel einzuflechten, denn ich geſtehe, dieſen Paleh nicht zu erkennen.

frauen ihr Leid bei jeder Handlung des Königs ausdrücken. Den Beſchluß machen Geiſter der ermordeten Könige und die Rache. Wenn dieſe Tragödie vorgeſtellt iſt, wie ich nicht zweifle, ſo iſt mir die mögliche Anordnung der Bühne in der letzten Scene nichts weniger als deutlich.

Die Sprache in dieſen Schauſpielen iſt faſt immer männlich und ſtark, man erkennt des Dichters Studium des Opitz, deſſen Ton er oft in ſeinen allgemeinen Betrachtungen nahe kommt, ſelten nur ſchweift er in das Schwülſtige und leeren Wörterſchwall hinüber, häufiger fällt er in das Platte und Gemeine, was kaum bei dem Beſtreben zu vermeiden war, gleichgültige und zufällige Gegenſtände, die nur von fern das Gedicht berühren, zu erörtern. Aus dem Lateiniſchen hat Gryphius noch „Die beſtändige Mutter", und aus dem Holländiſchen „Die Gibeoniter" überſetzt.

Wenn die Trauerſpiele des A. G. alle einen Charakter haben, ſo ſind ſeine Verſuche im Luſtſpiel dagegen einander ſehr ungleich, denn er hatte hier weniger ein beſtimmtes Vorbild, welches er nachahmte. Er kannte zwar die ältere italieniſche Komödie, und hat ſelbſt ein wenig bedeutendes Stück des Razzi überſetzt, es ſcheint auch, daß in ſeinem größeren Luſtſpiel vieles aus Italienern genommen iſt, dennoch aber haben alle ſeine Komödien einen verſchiedenen Charakter. Die längſte und bei unſern Voraltern ſo berühmte, daß ſie zum Sprichwort geworden war, iſt der hier abgedruckte „Horribilicribliſax", welchem eine ernſthafte novellenartige Geſchichte zum Grunde liegt, die der Dichter zu einer moraliſchen Abſicht braucht, aufgeputzt mit zwei großſprechenden Soldaten, einer alten Kupplerin und einem gelehrten Pedanten. Dieſer letztere ſpricht Latein und Griechiſch, welches die Alte natürlich mißverſteht, und ſo ergötzt ſich der Dichter an ſeiner gelehrten Scherzhaftigkeit, über die

wol keiner aus dem Volke lachen konnte. Die Soldaten vermiſchen ihre Sprache nach der damaligen Weiſe mit ſpaniſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Redensarten. Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Komödie viele launige und vortrefflich geſchriebene Stellen hat, daß viel vorfällt, daß ſie viele Charaktere aufſtellt, die der Autor zu ſondern und ſcharf zu zeichnen ſucht, aber demungeachtet kann das Stück nur wenig Intereſſe erregen, trotz aller Bewegung der Figuren rückt die Handlung nur langſam von der Stelle, die immer wiederkehrenden Gruppen, die wiederholten Späße ermüden, und ſo erregt dieſer Verſuch, den der Dichter ſehr ausgedehnt hat, Ueberdruß und Widerwillen. Alles, was zuſammengehalten werden ſoll, fällt noch mehr als in ſeiner Tragödie auseinander, ſo daß man nur einzelne Einfälle belachen kann und die Zuſammenſetzung beſtändig aus den Augen verliert. Er hat dieſem Stück eine witzig feinſollende Vorrede hinzugefügt; den Heirathscontrakt des Sempronius, der dem Original als Epilog beigefügt iſt, habe ich nicht wieder abdrucken laſſen.

Während der puritaniſchen Revolution, als alle Theater in London geſchloſſen und die Schauſpieler zerſtreut waren, fiel es dieſen, die in großer Dürftigkeit lebten, zuweilen ein, heimlich in der Stadt oder auf den Gütern des Adels Schauſpiele, ſo gut ſie konnten, aufzuführen. Oft fehlte es an Perſonal, und ſo lag die Erfindung nahe, Epiſoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauſpiel zu trennen und dieſe ihren Gönnern vorzuſtellen. Man ließ auch einige dieſer Schwänke, denn das waren ſie in ihrer Einzelnheit wieder geworden, unter dem Titel: Drolls drucken, wie z. B. Acteon and Dian, 1656, by R. Cox. Dieſer Cox war ein vortrefflicher komiſcher Schauſpieler, der die Hauptrollen dieſer kleinen Luſtſpiele darſtellte

und ſelbſt der Umarbeiter der Stücke war. Ein ſolches Droll hatte man aus der luſtigen Epiſode von Shakſpeare's Sommernacht, unter dem Titel: Bottom the Weaver gemacht. Cox hat noch die Feenkönigin und ihre Liebe zu Zettel beibehalten. Dieſer Scherz kam nach Deutſchland, und ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für ein deutſches Theater in Altdorf um: dieſe Arbeit ſah Gryphius, verbeſſerte ſie und vermehrte ſie mit neuen Perſonen, wie er in ſeinem Vorberichte ſagt. Der Deutſche hat die Titania wieder unterdrückt, einen Pickelhering aus dem Zettel gemacht, vieles hinzugefügt, um den Spaß zu erweitern, und manches nach Shakſpeare, den er nicht kannte, wörtlich beibehalten. Man begreift nicht recht, wie ein ſo einzelner Scherz, aus ſeinem Zuſammenhang geriſſen, der ihn erklärt und poetiſch adelt, in einem fremden Lande, welches dieſes Theater nicht hatte, die Anſpielungen und Parodien alſo nicht verſtand, nur irgend wirken konnte. Man ſieht daher auch, wie der Deutſche den Engländer in allem überbietet, den Scherz dehnt und einen Meiſterſänger hinzugefügt hat, um nur einen wirklichen Gegenſtand für ſeine Satire zu haben. Im Komödienzettel des zweiten Aktes, wo einige alte Stücke genannt werden, ſoll der Julius unus wol Friſchlins Julius redivivus ſein.

Es iſt immer merkwürdig zu ſehen, wie derſelbe Gedanke von einem Shakſpeare, oder A. Gryphius behandelt wird; durch die Nachahmung des Engländers erhält dieſes Luſtſpiel einen ganz verſchiedenen Charakter vom vorigen, in welchem dem Dichter die italieniſchen Carikaturen vorſchwebten. Dieſe beiden Arbeiten gehören wahrſcheinlich zu den letzten des Dichters.

Außer der Ueberſetzung nach dem Italieniſchen hat G. auch eine in Verſen nach dem Berger extravagant des de

la Lande verſucht. Piaſtus, ein Luſt- und Geſangſpiel, und Majuma, ein Freudenſpiel, welches 1653 vorgeſtellt iſt, ſind unbedeutend. Merkwürdig iſt ſein „Verliebtes Geſpenſt", welches 1660 zu Glogau iſt aufgeführt worden. Das Stück ſelbſt, welches vier Akte hat und in Verſen geſchrieben, iſt ziemlich albern, vorzüglich durch den franzöſiſch redenden Bedienten. Nach jedem Akt führt er proſaiſche Scenen ein, die mit dem verſificirten Stücke nicht zuſammenhangen, und die er die „Geliebte Dornroſe", ein Scherzſpiel, nennt. Hier iſt alſo, ungefähr wie im ältern engliſchen Theater Ernſt und Scherz, die Hauptbegebenheit und die Epiſode vermiſcht, nur noch willkürlicher und einzelner. Dieſes Nebenluſtſpiel iſt eine kleine Begebenheit unter Bauern, die im ſchleſiſchen Bauerndialekt ſprechen, und als vier Idyllen anzuſehen ſind, die mehr Leben und Wahrheit haben, als die übrigen komiſchen Scenen des Dichters, weil er hier nach der Natur copirte, und dieſe Copie nicht für den gelehrten Leſer berechnet ſein konnte.

Schon früher hatte man das Plattdeutſche und andere Dialekte für Theaterſtücke verſucht. Alle Nationen haben dieſe Art des Scherzes, doch kann ſich erſt durch vielfältige Bearbeitung ergeben, in welchem Charakter der Provinzdialekt am paſſendſten nnd unterhaltendſten auftritt, er muß zur Maske werden, wie bei den Italienern, Engländern und Franzoſen, er muß in ein beſtimmtes Verhältniß zum Theater und dem Zuſchauer treten, ſo wie es bei jenen Völkern und im Deutſchen nur in Wien, mit dem öſterreichiſchen Dialekt geſchehen iſt, alle andere Verſuche, beſonders mit dem Plattdeutſchen, und neuerdings hie und da mit der märkiſchen Ausſprache haben immer verunglücken müſſen, weil der Scherz willkürlich erſcheint, und ohne Zuſammenhang, ohne Motiv, eigentlich unverſtändlich bleibt.

Caspar von Lohenſtein empfing die Tragödie aus der Hand des A. Gryphius. Er war 1635 (nicht 1638, wie Koch in ſeinem Compendium ſagt) geboren zu Nimptſch, beſuchte zu Breslau die Schule, ging 1652 zur Univerſität nach Leipzig und dann nach Tübingen. Im Jahr 1654 reiſete er durch Deutſchland, die Niederlande, Holland und Ungarn, verheirathete ſich 1657 und ſtarb 1683 zu Breslau als Syndicus.

Die Italiener waren den deutſchen Dichtern bekannt und vertraut geworden, und Marino, der ſchon Italien durch ſeine Manier gewonnen hatte, bemeiſterte ſich der deutſchen Schule, ſo daß ihn viele, vorzüglich Lohenſtein, ſo gut ſie es vermochten, nachahmten, und ſeine Uebertreibung, Süßlichkeit, Ueppigkeit und Schwulſt noch mehr übertrieben und noch widerwärtiger machten. Gryphius hatte ſeine tragiſchen Gegenſtände ſchon gewählt, um Reden darüber hin und her halten zu laſſen, Streit zu führen, Sentenzen zu ſprechen und Schilderungen zu malen, ſo daß die Handlung gleichſam nur ein nothwendiges Uebel und der Träger dieſer Reden war. Alles dieſes iſt bei Lohenſtein in noch ſtärkerem Maße, nur genügt ihm nicht die natürlichere Sprache ſeines Vorgängers, gezwungene Metaphern und ſonderbarer Bombaſt, der ihm für Kühnheit gilt, kontraſtiren um ſo frappanter mit der Gemeinheit, in die er ſich ſtürzt; ſeine Gelehrſamkeit iſt noch umſtändlicher und ermüdender, als die des Gryphius, ſo wie auch ſeine Noten mehr Raum einnehmen. Am widerwärtigſten aber iſt ſein Hang zur Grauſamkeit, denn er ſcheut ſich nicht, alle Arten von Tortur und Hinrichtungen auf die Bühne zu bringen, ſo wie die anſtößigen Situationen, die er oft als wahrer Cyniker ſchildert, alles in ziemlich wohllautenden Verſen, aufgeſchmückt mit einer gewiſſen Anzahl von Bildern und Gleich-

niſſen, die immer wiederkehren, nur intereſſant durch manchen ſchönen, wahrhaft poetiſchen Ausdruck, durch kühne Wendungen und eben ſo gewagte wie treffliche Wortfügungen.

Er hat keine wahre Tragödie geſchrieben, aber er hatte Talent und Phantaſie; er gehört zu jenen Talenten, über die man ſtreiten kann, ob ſie in beſſerer Zeit und Umgebung Größeres würden geleiſtet haben, oder ob nicht gerade die Manier, der ſie ſich bemeiſterten und ihren Zeitgenoſſen annehmlich machten, ihr ganzes Talent trug und ihren Ruhm möglich machte.

Sein politiſcher Roman, Arminius, iſt es eigentlich, der ihn zu ſeiner Zeit berühmt machte, und in dem man manche treffliche Rede und Schilderung findet, wenn man nicht in dem endloſen Buche zu früh ermüdet.

Die Tragödie, die wir in dieſe Sammlung aufgenommen haben, Ibrahim Baſſa, ſoll, wie der Verleger (der ſie 1709 wieder druckte) in dem Vorberichte ſagt, dem Verfaſſer in ſeinem funfzehnten Jahre aus der Feder gewachſen ſein (alſo um 1650, als er noch auf der Schule war, weshalb man auch hie und da des Verfaſſers Ausdruck ſeiner andern Trauergedichte vermiſſen möchte), d. h. daß die Sprache natürlicher, weniger geſucht und ſchwülſtig iſt, als in ſeinen ſpätern Werken.

Lohenſtein ſagt in der Zueignung ſelbſt, daß dieſes Schauſpiel ſein erſter unreifer Verſuch ſei, er geſteht, daß er ſeinem Vorgänger (Andreas Gryphius) nachſtrebe. War der Dichter damals ſo jung, ſo gehört er zu jenen ſeltenen frühreifen Talenten, denen wir unſere Bewunderung nicht verſagen können. Soll man mehr darüber erſtaunen, daß ein Knabe dies Schauſpiel in dieſer zum Theil ſchönen Sprache, in dieſen kühnen Bildern und zierlichen Verſen ſchreiben konnte, oder darüber, daß dieſes ſo viel verſprechende

Genie als Mann nicht nur nicht fortſchritt, ſondern ſogar in ſeiner Kunſt hinter dieſem ſeinen erſten Verſuche zurückblieb?

Dieſe Tragödie iſt aus einem damals beliebten franzöſiſchen Roman des Scudery genommen, der Dichter verläßt noch hie und da den Alexandriner, man ſieht, daß ein großes dramatiſches Talent damals die Feſſeln noch brechen und entweder, wozu die Neigung vorwaltete, die wechſelnden Versmaße der Spanier annehmen oder den engliſchen Jambus brauchen konnte. Chöre, Geſpenſter, Hinrichtungen ſind hier wie in den früheren und ſpäteren Stücken Manier und Mode der Zeit. Dieſer Ibrahim iſt übrigens das kürzeſte der Lohenſteinſchen Stücke, was auch bei ſeiner Aufnahme in dieſe Sammlung in Betrachtung kam.

Im Jahr 1661 (mehr als zehn Jahr nach dem Ibrahim, als der Dichter ſechsundzwanzig Jahr alt war) erſchien ſeine Cleopatra. So wenig dies Stück Handlung hat, ſo unendlich lang iſt es durch die kleinen Intriguen, die alle Hauptperſonen gegen einander ſpielen. Im Jahre 1665 erſchienen Agrippina und Epicharis. Ob es gleich nicht gewiß iſt, ſo ſcheint es doch wol, daß die erſtere früher geſchrieben iſt, und in dieſem Stücke hat der Autor (der gewiß im Leben ein rechtlicher und weicher Mann war) ſeinem poetiſchen Hange zur Grauſamkeit und Unzüchtigkeit den Zügel gelaſſen. Ihm ſelber muß bei dieſem ausſchweifenden Werke ängſtlich zu Sinne geweſen ſein, denn in den Noten ſagt er: „Es wird in gegenwärtigem Trauerſpiele vorgeſtellt ein Schauplatz grauſamſter Laſter und ein Gemälde ſchrecklicher Strafen. Unkeuſchheit und Ehrſucht kämpfen mit einander um den Siegeskranz. — Ihre boshaften Gemüthsregungen habe ich mit ſchönen Farben nicht abmalen dürfen. Denn ich aus der Poppäa keine Penelope, aus dem

Nero keinen Ninus machen, weniger einer Lais Reden eines Sokrates zueignen können." Gegen einen allzuſcharfen Cato will er ſich endlich noch mit des Marino Vertheidigung ſeines Adonis rechtfertigen.

Hier ſieht man den Mißverſtand des Dichters, den Niemand hinderte, einen Gegenſtand zu wählen, der weniger anſtößig war, oder ihn zu behandeln, daß er edel und ſchicklich wurde. Es iſt naiv, daß L. gerade dieſes Stück einer Herzogin in Schleſien widmete, weil, wie er ſagt, die Laſter der Agrippina nirgend beſſern Schutz, als bei den Tugenden der durchlauchtigen Frau finden könnten. So ſehr er die Moral hervorheben will, werden doch Poppäa und Seneca, ja Nero ſelber nicht, geſtraft, und das Werk ſteht in der That mit manchen unzüchtigen Gemälden in einem Range, und beleidigt das Auge um ſo mehr, weil das Ueppige mit der Grauſamkeit (wie öfter beim Lohenſtein) vereinigt iſt.

Im erſten Akt bietet Otho dem Nero die Poppäa an, Paris ſtürzt herein und meldet eine vermuthliche Verſchwörung der Agrippina; Burrhus und Seneca werden zu ihr geſandt; dieſe gehen zur Mutter des Kaiſers und ſtellen ſie zur Rede, Agrippina aber rechtfertigt ſich ſo, daß ſie von ihrer Unſchuld überzeugt werden; Nero kommt ſelbſt und verſöhnt ſich mit ihr. Im zweiten Akt leſen wir eine widerwärtige Scene zwiſchen Nero und Poppäa, die nicht alle Wünſche des Kaiſers erfüllt, weil ſie verlangt, daß er vorher die Gemahlin Octavia verſtoßen ſoll; ſie ſchärft zugleich ſeinen Haß gegen die Mutter, Paris ſteht ihr darin bei, nachdem ſie ſich entfernt hat. Agrippina und Octavia rathſchlagen mit Burrhus und Seneca, welche die Poppäa nicht gefährlich finden wollen; ſie gehen und Otho wird von den Frauen auf ſeine Ehre aufmerkſam gemacht, der

aber dergleichen Vorurtheile nur verachtet. Nero ſchickt dieſen darauf, um ihn von ſich zu entfernen, nach Portugall. — Der dritte Akt iſt der widerwärtigſte; die Sklavin Acte klagt gegen Burrhus und Seneca, Poppäa, noch mehr Agrippina an, die aus Herrſchſucht den Sohn nun ſelbſt zur Blutſchande zu verführen ſuche, keiner will in des Kaiſers Gemach gehen, Acte entſchließt ſich endlich. Hierauf ſehen wir Nero und Agrippina, er iſt ſpröde, ſie dringend, im abſcheulichſten Augenblick kömmt Acte und verkündigt den Aufruhr der Soldaten, die den Kaiſer mit der Mutter im Verdacht haben. Nero, der der Agrippina Argliſt nun durchſchaut, entſchließt ſich, ſie ermorden zu laſſen, er nimmt noch zärtlich Abſchied von der Mutter. — Den vierten Akt eröffnet der Geiſt des Britannicus, der dem ſchlafenden Nero erſcheint; beim Erwachen erfährt dieſer, daß die Mutter noch lebt, indem die Erfindung mit dem zerbrechenden Schiffe mißlungen iſt; ein Sklave, der von Agrippina kommt, wird gefangen und hingerichtet, unter dem Vorwande, daß er den Kaiſer habe ermorden wollen. — Im letzten Aufzuge klagt ſich Agrippina ſelbſt aller Verbrechen an, ihrer Mordthaten, ihres unerlaubten Umganges mit Seneca, ſo wie anderer Ausſchweifungen; ſie wird ermordet. Nero kömmt mit Burrhus und Seneca und betrachtet die Leiche mit Wohlgefallen, Poppäa triumphirt. Sobald Nero allein iſt, erſcheint ihm der Geiſt der Mutter. Das Leichenbegängniß Agrippina's wird vorgeſtellt, ein Freigelaßner preiſt ſie und erſticht ſich auf ihrem Scheiterhaufen, ein Beſchwörer kömmt mit Nero, der die Zukunft erfahren will, aber Rachegeiſter erſcheinen, ſtatt der heraufgerufenen, und ſo endigt dies Stück, von dem man nicht begreift, wie es der Dichter ſchreiben, wie er glauben durfte, daß ſeine eingeſtreute Moral den abſcheulichen Gegenſtand und die

ekelhafte Darſtellung mildern oder beſſern könne oder wie Leſer oder gar Zuſchauer (denn es iſt wahrſcheinlich geſpielt) ſolchen empörenden Anblick ertragen mochten.

Epicharis iſt durch die Grauſamkeit, durch die vielen Foltern und Hinrichtungen widrig genug, doch wird hier keine Zügelloſigkeit mit Vorliebe geſchildert. Es ſtört übrigens den Dichter nicht, daß Seneca hier als tugendhafter Weiſer erſcheint, der im vorigen Stücke ein zweideutiger und gleißender Hofmann iſt.

Sophonisbe, 1666 zur Vermählung Leopold's I. mit der Infantin von Spanien geſchrieben, iſt beſſer, hat auch mehr Handlung und Zuſammenhang. Im fünften Akt erſcheint Dido und verkündigt den Untergang Carthagos, die Blüthe der Oeſterreichiſchen Monarchie und die Vermählung des Kaiſers mit der Infantin.

Sein letztes Stück: Ibrahim Sultan, iſt 1673 bei Gelegenheit der Vermählung Leopold's mit der Erzherzogin Claudia Felicitas geſchrieben, denen er es auch, als Muſterbildern der Tugend und Keuſchheit widmet, obgleich es wieder ein Gemälde von Wolluſt, Nothzwang und allen Verbrechen iſt.

Gryphius und Lohenſtein werden ſelbſt von Literatoren nur ſelten geleſen, darum war der Herausgeber bei der Anzeige ihrer Werke etwas weitläufiger. Durch Lohenſtein war die Manier, die Gryphius nur verſuchte, beſtimmt worden, man hatte nun ganz die ehemalige Entſtehung und das ſchon vaterländiſch gewordene Theater vergeſſen, ein ungeſchickter ermüdender Vers, der vom alten Trimeter ſich eben ſo weit als vom neuern dialogiſchen Jambus der Engländer entfernt, war angenommen, man war gewöhnt Sentenzen und Reflexionen zu hören, ſtatt Handlung und Charaktere zu ſehen, man nahm auf das Volk keine Rückſicht,

ſondern nur auf die gelehrten Stände, und als man ſo durch Studium in Barbarei verſunken war, als England unter Karl II. ſchon einen Nachherbſt manierirter, aber geiſtreicher Dichter, ein zweites ausgebildetes Theater beſaß, als die Franzoſen das ihrige vollendet hatten, war in Deutſchland durch jene Barbarei alles in der Stimmung und ſo vorbereitet, daß man von dieſem letztern Volke ihre Cultur und Poeſie freiwillig annahm, die uns auf lange von aller Originalität entfernten und die beſſern Kräfte hemmten, indem ſie ein leichteres Talent des Scharfſinns und einer einſeitigen Kritik entwickelten.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.